This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

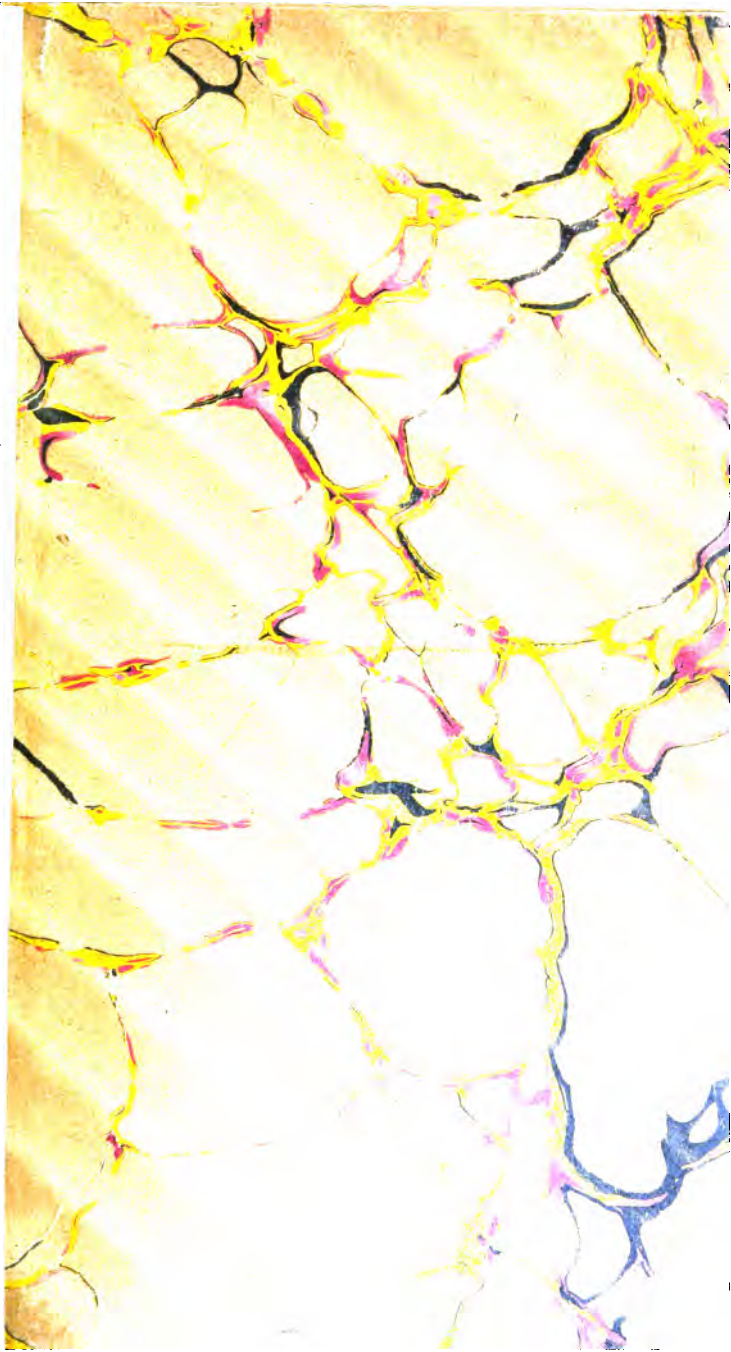
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Class



PAUL DESJARDINS

La Méthode des Classiques Français

CORNEILLE — POUSSIN — PASCAL

Librairie Armand Colin
Paris, 5, rue de Mézières

LA MÉTHODE

DES

CLASSIQUES FRANÇAIS

LA MÉTHODE

DES

CLASSIQUES FRANÇAIS

A LA MÊME LIBRAIRIE

Théâtre choisi de Corneille, annoté par PAUL DESJARDINS. Un volume in-18 jésus, broché. . . . . **4** fr. »
Relié toile. . . . . **4** fr. **50**

Études critiques, par JOSÉPH BÉDIER, professeur au Collège de France. Un volume in-18 jésus, avec *deux planches hors texte*, broché. . . . . **4** fr.

Le texte des « Tragiques » d'Agrippa d'Aubigné. — Établissement d'un texte critique de l' « Entretien de Pascal avec M. de Saci ». — Le « Paradoxe sur le Comédien » est-il de Diderot ? — Un fragment inconnu d'André Chénier. — Chateaubriand en Amérique : Vérité et fiction.

Mélanges de Littérature et d'Histoire, par A. GAZIER, professeur adjoint à la Faculté des lettres de l'Université de Paris. Un volume in-18 jésus, broché. . . . . **4** fr.

Molière et Conti. — Pascal. — Bossuet. — Racine. — Fénelon à Cambrai. — Massillon et Dubois. — Rollin et l'Université. — Voltaire et l'Abbé de Prades. — Jeanne de Caylus. — Ravaillac. — « L'Anarchie spontanée » en 1789. — L'Orthographe française.

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous les pays, y compris la Hollande, la Suède et la Norvège.

52319. — Imprimerie LAHURE, rue de Fleurus, 9, Paris.

PAUL DESJARDINS

LA MÉTHODE
DES
CLASSIQUES FRANÇAIS

CORNEILLE — POUSSIN — PASCAL

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

PARIS
LIBRAIRIE ARMAND COLIN
5, RUE DE MÉZIÈRES, 5

1904
Tous droits réservés.

GENERAL

PQ 245
D4

AVANT-PROPOS

Des trois études rassemblées ici, la deuxième, sur la Méthode classique de Poussin, *est la seule inédite. C'est aussi la seule où j'aie prétendu apporter quelque chose de neuf : la cinématographie, si je puis dire, d'une abeille dans le mystère de la mellification. La première étude, sur Corneille, a déjà paru en accompagnement d'une édition scolaire. J'y avais mis deux ou trois remarques dont la simplicité insolite peut faire réfléchir encore sur un très vieux sujet. L'essai de systématisation de la dialectique de Pascal dans* les Provinciales, *reproduit à la fin de ce volume, a d'abord été publié dans le Bulletin de l'*Union pour l'action morale. *L'objet en est de montrer, sur un exemple, ce qui est le sel de notre classicisme : l'esprit de soumission parfaite à la vérité.*

Je crois inutile d'excuser la forme, plébéienne, primaire, de ces démonstrations destinées à un public non spécial : je les aurais faites encore plus simples, si j'avais pu.

Par le rapprochement de ces divers morceaux, je me propose d'éclairer, provisoirement, un fait dont

193545

j'espère apporter bientôt la preuve détaillée, ainsi qu'une explication historique probable : c'est que les ouvrages, très peu nombreux, décidément installés dans notre acquis perpétuel comme classiques, *doivent cette solidité singulière à ce qu'ils ont été produits par un procédé d'invention singulier aussi, qu'il faut décrire.*

Ce ne sont point des fictions. L'auteur n'a pas cru qu'il pût disposer des données de fait. Pas plus que l'aède ionien, qui consultait sa muse, garant divin d'authenticité, sur un effectif de flotte, sur un nom de guerrier obscur, et qui n'eût pas osé retirer d'une liste de morts un héros que les poètes romanesques se fussent ingéniés à faire survivre, le poète, une fois imprégné de la discipline scientifique, ne se permet point d'insérer son caprice dans la réalité. Tandis que la tragédie romanesque se fraye son lit, la tragédie classique suit le méandre de l'histoire; elle en est un approfondissement. La comédie classique se plie au déterminisme rigoureux des caractères donnés, des passions; elle n'est pas inventrice de fables. Dans cet art, l'arbitraire n'a point de place; le réel, avec ses lois secrètes et sûres, affleure partout.

Ce sont là des images émules de la nature, qui offrent à l'étudiant une étoffe résistante presque à l'égal de la nature même.

P. D.

LA MÉTHODE
DES
CLASSIQUES FRANÇAIS
CORNEILLE — POUSSIN — PASCAL

LE CLASSICISME DE CORNEILLE

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

INTRODUCTION

Données biographiques.

La vie de Corneille, autant que nous la connaissons, est celle du premier venu. Elle sert très peu à expliquer son œuvre, qui seule importe[1]; aussi pourrait-on la laisser de côté sans grand dommage. Entendons-nous : il est clair que l'explication d'une œuvre git dans la personne de l'auteur; — où la chercher ailleurs? — mais la personne de cet auteur-ci, nous ne l'atteignons plus. Les traces qui nous en restent,

1. « La vie de M. Corneille, comme particulier, n'a rien d'assez important pour mériter d'être écrite; et à le regarder comme un auteur illustre, sa vie est proprement l'histoire de ses ouvrages. » (Fontenelle. *Vie de M. Corneille.*)

mis à part ses ouvrages mêmes, sont rares et effacées.

Il était né (à Rouen, le 6 juin 1606) au temps où la France était pacifiée et unifiée sous Henri IV. Il était de petite bourgeoisie provinciale, et on ne voit pas qu'il ait été entouré d'autres personnes que de gens de robe casaniers et modestes. Jusqu'à vingt-trois ans, il fut un des leurs; il s'annonçait comme devant les continuer. Tout ce qu'il y eut chez lui d'agissant, d'héroïque, il le tira donc de lui-même, puis de ses livres. Il faut se le rappeler : c'est dans une bibliothèque, au milieu des auteurs anciens, puis des espagnols, qu'il apprit ou devina la violence des passions. Sa tragédie est sortie de son imagination solitaire et de ses lectures : elle est presque entièrement une construction de l'esprit, beaucoup moins et seulement par endroits une imitation de son expérience.

Mais que lisait-il ? Élève des Jésuites, qui enseignaient très bien le latin et les formes de langage en vers et en prose, il connut aussi bien que peut le faire aujourd'hui un professeur de métier, les grands auteurs de Rome. Il les imita même dans des compositions poétiques ou oratoires en latin, dont plusieurs encore conservées, sont plus qu'adroites, et vraiment personnelles. Il savait donc remarquablement la langue. En revanche, il n'avait pas appris le grec; il n'en devait pas avoir moins de respect superstitieux, plus tard, pour le grec d'Aristote : au con-

traire. Mais à se cantonner dans l'étude des maîtres romains, on acquiert un goût de la pompe et des formules, au mépris quelquefois du naturel et de la finesse, qui sont choses grecques : la littérature latine, en son ensemble, est destinée à la déclamation à voix haute, c'est une littérature d'assemblées. On retrouve cette marque chez Corneille.

Ce n'est pas Virgile, parmi les poètes latins, qu'il aima le plus, ni tel autre de ces demi-grecs déjà cosmopolites et modernes, mais Sénèque le tragique et Lucain[1]. Ces poètes philosophes, nés en Espagne, ajoutent l'emphase de leur nation à la hauteur stoïcienne. Et avec cela, la *Pharsale* de Lucain est peut-être un poème plus strictement romain que ceux de l'âge d'Auguste. Il est remarquable, en effet, qu'à la fin du 1er siècle de notre ère une recrudescence du sentiment national se soit manifestée justement chez ces provinciaux qui n'étaient que les enfants adoptifs de Rome. Quelle attraction exerçait cette capitale de la civilisation pour que ses idiotismes de sentiment et ses vieux cultes se soient ainsi réchauffés, après des siècles, au cœur des peuples conquis et longtemps ennemis! Cette attraction opéra encore sur Corneille, après seize cents ans; car ce Normand, non moins que l'Espagnol Lucain, eut pour la Rome antique les sentiments qu'on a pour sa patrie; il en épousa les

1. Il remercie M. de Zuylichem de l'estime qu'il témoigne à son « bon ami Lucain » (Lettre du 6 mars 1649).

maximes politiques, il fit parler à ses héros un langage pareil à celui qu'ils tiennent sur les monuments; il les évoqua peut-on dire, ou les retrouva en lui; c'est chose merveilleuse de voir avec quelle sûreté il « conserve à ces vieux illustres les caractères de leur temps, de leur nation et de leur humeur[1] ».

Est-ce par une suggestion des harangueurs latins que Corneille s'excite à débattre contradictoirement des intérêts? Est-ce plutôt qu'il eut une expérience personnelle du barreau? Il avait acheté une charge d'avocat à la *Table de Marbre* de Rouen[2], et il dut s'apprendre pour cet office, à « être pointilleux », comme il dit. Ses ouvrages témoignent qu'en outre de son don de pathétique, qui est incomparable, il possède parfaitement les procédés des discours. Il est un très méthodique orateur en vers. Au reste les dramatistes du temps sont, en majorité, des avocats. Corneille d'ailleurs conserva longtemps ses fonctions de judicature (de 1629 à 1650) : la même année où il donna *Polyeucte*, on l'entendit requérir contre les pilotes de Villequier, qui prétendaient s'imposer à tous les bateaux havrais dans les eaux de la Seine[3].

1. Ce sont ses propres termes, dans une lettre à Saint-Evremond.
2. C'était la chambre du palais de justice où se plaidaient les affaires d'eaux et forêts et de navigation. Voici le titre exact des deux fonctions occupées par Corneille : *avocat du roi ancien au siège des eaux et forêts, et premier avocat du roi en l'admirauté de France*, au siège général de la *table de marbre du palais de Rouen*.
3. Voy. F. Bouquet. *Points obscurs de la vie de P. Corneille.* Appendice I.

Il paraît avoir été un acharné travailleur, exact, méticuleux; préoccupé de l'orthographe des éditions de son théâtre et de la forme des caractères d'imprimerie, recorrigeant sans cesse ses vers, pour se satisfaire lui-même, en un temps où une entière négligence de ces choses était la coutume des poètes de théâtre. Il était le contraire d'un improvisateur; il pesait chaque mot. Au moment même où il paraît transporté par le sublime du sentiment, il se surveille, se rectifie, introduit des distinctions très fines. Et telle de ces distinctions est une flèche de clarté sur les états les plus confus et passionnés de l'âme. Lorsqu'un de ses personnages dira, par exemple, qu'il est *ému* sans être *ébranlé*, ou qu'une femme jalouse lui fait *pitié* sans lui *donner d'alarmes*, cet effort pour préciser par des oppositions ce que l'on ressent, est certainement un gain, non pour la littérature seule, mais aussi pour la conscience. Avec son habileté d'analyse, il a donné à celle-ci une différenciation, une exactitude, que l'âge précédent n'avait pas connues. J'avoue que parfois, quand il tâche ainsi à expliquer les replis cachés d'un cœur, il lui arrive de s'entortiller dans ses phrases, et d'y dépenser plus de mots qu'il n'est nécessaire; mais c'est qu'en son temps, la langue était trop grosse pour un travail fin. Et là encore, les *distinguo* de ce grand avocat déterminèrent un progrès qu'on n'aperçut que plus tard.

On sait que ce pur Normand demeura fort affec-

tionné à sa province et à ses origines. Sa muse est une « Muse de province », dit-il encore dans la dédicace d'*Horace*. Obligé par ses premiers succès aux théâtres du Marais et de l'Hôtel de Bourgogne de venir souvent à Paris, et d'y paraître dans les sociétés polies, il ne s'y établit qu'en 1662[1], à cinquante-six ans, son œuvre faite, et au moment où déjà une autre école littéraire s'emparait du public. C'était l'année de l'*École des Femmes* : sous une forme toujours décalquée de l'antique, c'était bien vraiment autre chose, un esprit qu'on peut appeler parisien, qui voulait du naturel avant tout, fuyait l'emphase et les pointes, et qui ramenait l'art à une imitation de l'humanité telle quelle, sans visées morales. Corneille était dès lors trop âgé et trop féru de sa gloire pour se plier à cette forme d'art nouvelle. Il s'obstina dans sa préférence pour ce qui lui était apparu grand et beau au temps de son succès. Il resta fièrement provincial. On trouve, il est vrai, dans ses comédies de jeunesse, quelques peintures de l'élégance parisienne d'alors, de la *Galerie du Palais*, de la *Place Royale*, et dans le *Menteur*, une esquisse des « grands bâtiments », des « superbes toits », bref du pays de romans « que

1. Lorsque Corneille fut élu à l'Academie française, en 1647, comme l'usage constant de la Compagnie demandait que ses membres résidassent à Paris, il fit dire « qu'il avait disposé ses affaires de telle sorte qu'il pourrait y passer une partie de l'année. (Pellisson, *Histoire de l'Académie*.)

Richelieu avait évoqué en plein Paris; il vante les Tuileries,

> Le pays du beau monde et des galanteries;

mais il se sent dépaysé dans cette « île enchantée »; son observation est à la fois émerveillée et narquoise, comme sont les gens de la campagne introduits à la ville. Témoin ces vers qu'on lisait dans les premières éditions du *Menteur* (1644-56) :

> Ce qu'on admire ailleurs, est ici hors de mode ;
> J'en voyais là[1] beaucoup passer pour gens d'esprit,
> Et faire encore état de Chimène et du Cid,
> Estimer de tous deux la vertu sans seconde,
> Qui passeraient ici pour gens de l'autre monde,
> Et se feraient siffler, si dans un entretien
> Ils étaient si grossiers que d'en dire du bien.
> Chez les provinciaux, on prend ce qu'on rencontre[2]...

Voilà une humilité où se mêle un grain d'amertume. On comprend, en effet, que les gens de Paris aient semblé à Corneille trop enclins à la critique et trop bien défendus contre cet enthousiasme qu'il voulait inspirer.

> Paris est un grand lieu plein de marchands mêlés;
> L'effet n'y répond pas toujours à l'apparence.
>
> (*Ibid.*)

1. *Là*, c'est-à-dire *là-bas*, dans ma province.
2. Acte I, sc. I, v. 63. Le ton de rancune personnelle qui perce dans ces vers de l'auteur du *Cid* fut cause qu'ils disparurent des éditions suivantes.

Pour lui, plus il découvre cette société frivole, de médiocre aloi, à laquelle la beauté trop singulière de *Polyeucte* échappe d'abord, plus il se sent porté à la mâle naïveté, qui se conserve dans la retraite. Délaissé après quelques années de gloire par ce public qui s'était vite épris de lui, et aussi vite dépris, il demeura persuadé que ses ouvrages étaient nonobstant au-dessus du goût du jour et survivraient.

N'avait-il pas pour lui toujours les doctes, qui vivent à l'écart, Constantin Huyghens aux Pays-Bas, Isaac Vossius, Waller, Saint-Evremond, en Angleterre? N'avait-il pas, surtout, ses fidèles concitoyens de Rouen, cercle animé et puissant, qui s'était serré autour de lui dans la querelle du *Cid*? N'avait-il pas enfin tout ce qui, dans les provinces, lit et réfléchit? Voilà son public à lui, peu bruyant, mais peu changeant. En effet, même après sa mort, lorsque Racine ne parvenait guère à se répandre dans la nation, Corneille se maintint, réimprimé et partout lu[1]. N'étant plus à la mode, il durait, s'incrustait, devenait insensiblement ancien et sacré.

L'écrivain qui veut garder la faveur doit avoir, outre la faculté de renouveler son art, celle de serpenter doucement dans le monde; il faut qu'il plaise aux puissants, ménage les jeunes, pressente le goût nou-

1. Quarante éditions d'ensemble des Œuvres de Corneille, de 1648 à la Révolution (*Bibliographie cornélienne*, par Émile Picot). Racine n'en obtint pas le quart autant.

veau. Tel Voltaire. Corneille était inégal à une tâche si déliée et de tant de suite. Il n'avait pas le maniement des amours-propres. Sa prudence normande lui faisait craindre, il est vrai, comme à son Prusias, de *se brouiller avec la République*; pris pour juge dans une querelle fort vive sur le mérite de deux sonnets, il enveloppa et entortilla son avis, de peur de désobliger les uns ou les autres; voyant que deux congrégations se disputaient le véritable auteur de l'*Imitation de Jésus-Christ*, il n'eut garde d'exprimer tout net ce qu'il pensait. Mais quoi! il ne suffit pas de se tenir le plus qu'on peut sur la réserve, il faut encore calculer ses démarches et solliciter la chance. C'est où Corneille échoue.

Tant que Richelieu vécut, notre poète fut gêné par cette volonté despotique étendue à toutes choses. Sa renommée commençante l'avait désigné pour entrer dans la petite équipe de cinq écrivains que le cardinal tenait sous ses ordres afin d'exécuter ses plans de comédies. Mais la collaboration est insupportable à un auteur qui a beaucoup d'idées, des procédés de travail instinctifs et encore hésitants, avec une grande impuissance à se communiquer. Corneille s'échappa donc de cet atelier, tout en sentant que par cette indépendance, il contrariait le maître. L'attitude que prit le cardinal lors de l'apparition du *Cid*, non par jalousie sans doute, comme on l'a supposé ridiculement, mais par volonté de tenir en bride la poésie

et le théâtre avec tout le reste, fut pour Corneille une énigme redoutable. Il en ressentit un grand trouble. Il n'osa que pousser quelques approches indirectes autour du ministre, tâtant Boisrobert, son familier, dédiant le *Cid* même à Mme de Combalet sa nièce; enfin, après trois ans, il se risqua à présenter *Horace* à Richelieu en personne, dans une épître gênée et trop humble. La mort du tyran vint le relever de cette posture contrainte. Il en exprima son soulagement avec naïveté : il écrivit dans un sonnet que « l'ambition, l'orgueil, l'audace, l'avarice » avaient gouverné sous le nom de Richelieu, sans faire attention qu'un jour, rapprochant ses flatteries de son invective, on s'étonnerait de cette revanche peu glorieuse de sa timidité. Il n'avait pas appris, en effet, la façon de se conduire avec les grands, où il faut beaucoup de tact justement pour ne pas se courber trop bas. Avec Mazarin il tomba dans la louange boursouflée, extravagante[1]. Il avait fait pis encore : il était descendu à comparer la libéralité du financier Montoron, qu'il sollicitait, à la clémence de l'empereur Auguste[2]. La dédicace qu'il lui composa laborieusement est amphigourique. Il appelle à son aide les comparaisons et les circuits de phrases pour envelopper un peu l'unique chose qu'il a en tête : la demande d'argent. Sans doute l'usage

1. Dédicace de *Pompée* (1644) et *Remerciement* en vers (édit. Marty-Laveaux, X, p. 92).
2. Dédicace de *Cinna* (1643).

OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

du temps admettait ces humilités; la condition dépendante des auteurs les y obligeait; mais Corneille, tout en protestant qu'il ne sait ni ne veut flatter, garde moins qu'un autre la note discrète dans ces hommages convenus. Il ne sait pas flatter, en effet, et, parce qu'il manque de souplesse, il paraît manquer de dignité.

Sa timidité un peu sauvage, dont parlent les contemporains, et qui faisait tache à cette époque de sociabilité fleurie, vient sans doute de ce qu'il sentait la disproportion entre sa valeur réelle et le genre de supériorité qui est requis dans les commerces mondains. « Un autre, dit La Bruyère, est simple, timide, d'une ennuyeuse conversation[1]. » Et cet autre est Corneille.

Au reste, il paraît n'avoir pas beaucoup souffert lui-même de son incapacité de se profaner, car il l'avoue sans embarras :

> J'ai la plume féconde, et la bouche stérile,
> Bon galant au théâtre, et fort mauvais en ville;
> Et l'on peut rarement m'écouter sans ennui,
> Que quand je me produis par la bouche d'autrui[2].

Il lisait en effet fort mal ses ouvrages, en bredouillant et avec l'accent désagréable de sa province. Il ne savait pas davantage se restreindre à ces petites pièces

1. Chapitre *des Jugements*, dans les *Caractères*. La Bruyère avait pu recueillir le témoignage de personnes familières avec Corneille.
2. Billet à Pellisson, publié dans l'édit. Marty-Laveaux, X, p. 477.

badines par lesquelles les poètes du temps se faisaient bien venir des femmes, ou acquittaient un quartier de leur pension. Il manqua par là, sans doute, plus d'une aubaine : « Comme Dieu m'a fait naître mauvais courtisan, j'ai trouvé dans la cour plus de louanges que de bienfaits, et plus d'estime que d'établissement[1]. »

Les bagatelles n'étaient pas son affaire. Il lui fallait se donner carrière pour bien écrire :

> Cent vers *lui coûtaient* moins que deux mots de chanson[2].

Et du reste, il eut toujours une singulière gaucherie pour exprimer directement ce qu'il sentait, pour se mettre lui-même en scène : il ne parlait à l'aise que sous le masque de ses héros.

> J'ignore encor le tour du sonnet et de l'ode,
> Mon génie au théâtre a voulu m'attacher;
> Il en a fait mon fort, il sait m'y retrancher;
> Partout ailleurs je rampe, et ne suis pas moi-même[3].

Aussi il n'est personne, de ceux que sa gloire avait attirés vers lui, que cette complète inhabileté à plaire n'ait surpris et un peu déçu. Évidemment, il ne songeait pas du tout à ajuster son personnage sur l'idée que ses ouvrages avaient dû donner de lui. Il s'appliquait seulement à ce qu'il avait à faire au moment même, se conformant de son mieux au ton que l'usage

1. *Avertissement au lecteur*, en tête de l'édit. partielle de 1644.
2. *Excuse à Ariste*; éd. Marty-Laveaux, t. X, p. 74.
3. *Remercîment présenté au Roi* (en 1663); *ibid.*, p. 177.

demandait, et ne croyant pas que rien fût au-dessous de ses soins. A l'Académie, Racine raconte qu'il apportait un « esprit de douceur, d'égalité, de déférence même », qu'il « laissait ses lauriers à la porte », et de tous était « le plus modeste à parler, à prononcer, même sur des matières de poésie[1]. »

Gardait-il cette même bonhomie à l'égard des critiques et à l'égard du public? car c'est ici la pierre de touche du caractère des écrivains.

Il était, dit-il lui-même, « de ceux qui ne se tiennent pas impeccables, et qu'un avis particulier oblige autant qu'une censure publique offense[2] ». Nous ne trouvons pas, il est vrai dans le peu de documents qui nous restent, s'il demandait souvent de ces « avis particuliers », ni comment il les recevait. Nous croyons qu'il arrêtait lui-même ce qu'il voulait faire, sans conseillers, sans se laisser déconcerter par rien, sauf toutefois par quelques règles des Anciens, dont il n'osait s'affranchir, tâchant de « s'accommoder avec elles et de les amener jusqu'à lui[3] ». En revanche, nous savons, par l'affaire du *Cid*, comment il accueillait les « censures publiques ». D'abord, il essaya d'esquiver celle que l'Académie, par ordre, élabora sur son chef-

1. Discours prononcé par Racine à l'Académie française, le 2 janvier 1685, en recevant Thomas Corneille.
2. Première lettre au P. Boulart (1652), éd. Marty-Laveaux, X, p. 459.
3. *Discours du Poème dramatique*; *ibid.*, I, p. 16.

d'œuvre; il se tint « sur le compliment », à la normande, avec force protestations sur le trop d'honneur qu'on lui voulait faire; la vérité est qu'il avait peur non du jugement même, mais de la nécessité d'avoir à le contester, car il n'aimait pas les disputes; ce n'était point sur des arguments qu'il voulait établir l'apologie de son ouvrage, mais sur l'admiration naïve des simples gens non prévenus. Cependant, lorsqu'on le força à se défendre, il le fit avec vigueur et hauteur; sans nulle dextérité, du reste. Aux *Observations* de Scudéry, son ancien ami devenu son détracteur, il dédaigna de répondre en règle, se contentant de lui notifier publiquement ce dédain[1]. « Je verrai, écrit-il, si ce que votre libelle vous a laissé de réputation vaut que j'achève de la ruiner.... La lecture de vos *Observations* ne m'a donné aucun mouvement que de compassion. Et certes on me blâmerait avec justice si je vous voulais du mal pour une chose qui a été l'accomplissement de ma gloire, et dont le *Cid* a reçu cet avantage que, de tant de beaux poèmes qui ont paru jusqu'à présent, il a été le seul dont l'éclat ait pu obliger l'envie à prendre la plume. » Cependant l'Académie, avec sa critique sérieuse et, au demeurant, autorisée, ne pouvait être écartée de la sorte, comme Scudéry ou l'insignifiant Claveret, jetés bas d'un simple heurt. Et, d'autre

1. Dans la *Lettre apologétique du sieur Corneille*, éd. Marty-Laveaux, X, p. 509.

part, la discussion défensive n'était ni selon le goût, ni dans les moyens de Corneille. Il fut donc inquiet et gêné, timide de bonne foi, et aussi faisant le timide, avec une pointe de persiflage, protestant qu'avant le jugement de l'illustre compagnie, il ne peut « travailler qu'avec défiance, et n'ose employer un mot en sûreté ». En se faisant ainsi petit écolier, il signifiait assez ce qu'il pensait de la prétention des Académiciens à régenter l'art d'écrire. Puis, quand il connut les sévérités de ce jugement attendu, il prit bravement son parti : il en appela au sentiment du public[1]. « J'ai remporté le témoignage de l'excellence de ma pièce, dit-il, par le grand nombre de ses représentations, par la foule extraordinaire des personnes qui y sont venues, et par les acclamations générales qu'on lui a faites. Toute la faveur que puisse espérer le *Sentiment* de l'Académie est d'aller aussi loin; je ne crains pas qu'il me surpasse.... Le *Cid* sera toujours beau et gardera sa réputation d'être la plus belle pièce qui ait paru sur le théâtre, jusqu'à ce qu'il en vienne une autre qui ne lasse point les spectateurs à la trentième fois[2].... » Ainsi la sentence des gens du métier est récusée; le grand dra-

1. Il compare lui-même son attitude à *l'appel au peuple*, « *provocatio ad populum* », usité dans l'ancienne Rome, lorsqu'il écrit à Boisrobert à propos de son *Horace* non encore représenté : « Horace fut condamné par les duumvirs, mais il fut absous par le peuple. » Ed. Marty-Laveaux, X, p. 432.

2. Lettre à Boisrobert, *ibid.*, X, p. 430.

maturge s'est soustrait à leur juridiction et il a osé glorifier son ouvrage; fort, non pas de son jugement propre, il est vrai, mais de l'admiration du public. Il déclare qu'il n'a jamais visé à autre chose, sinon à se satisfaire et à le satisfaire. « J'ai fait le *Cid* pour me distraire et pour le divertissement des honnêtes gens qui se plaisent à la comédie. » — Des *honnêtes gens*, c'est-à-dire de ceux qui n'affectent pas l'habileté, mais jugent naïvement selon ce qu'ils sentent.

L'artiste qui fraye une voie se persuade toujours qu'il s'appuie sur ces simples gens sans idées convenues; Molière, après l'*École des femmes*, parlera exactement comme Corneille au temps du *Cid*. La rupture avec les pédants, avec les gardiens de la tradition, est la première étape de la carrière des grands inventeurs; alors le peuple est avec eux, leur jeune hardiesse l'attire et ils s'en prévalent; puis la seconde étape, que Corneille connut, mais non Molière, est l'heure délicate, décisive, où le peuple, lui aussi, se désaffectionne; alors il faut se replier sur soi, et reconnaître qu'au demeurant on n'a jamais fait autre chose que suivre un instinct presque divinatoire, qu'on n'eût pu rien produire d'autre que ce qui s'est trouvé, en une certaine heure, conforme à ce que le public demandait et aimait, et qu'ainsi le succès auquel on s'est fié fut une heureuse rencontre. Par cette expérience de l'abandon, le poète vieilli apprend qu'il s'abusait en croyant se régler sur l'approbation de la foule; il ne

se réglait que sur la sienne propre; il s'en aperçoit, maintenant que l'autre lui manque. Dès lors, ou bien il donne raison contre lui à cette foule mobile, et il se tait, en sage; ou bien il s'opiniâtre, et regarde comme une erreur l'infidélité de l'opinion. Corneille hésita entre ces deux attitudes : tantôt il lui paraissait que le goût nouveau se trompait, tantôt il s'inclinait, non sans amertume, comprenant que s'il s'était jadis senti admirable, simplement parce qu'il était admiré, il lui fallait maintement accepter du même juge un verdict contraire.

> Je sais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit,

déclarait-il d'abord, en 1637, dans son *Excuse à Ariste*; vers singulier, dont la première moitié semble d'un orgueilleux, et la seconde est d'un homme naïvement confiant aux louanges reçues, et modeste en cela. Il insistait sur cette idée que sa gloire était de bon aloi, obtenue sans brigue, sans autres partisans que ses vers mêmes.

> Mon travail, sans appui, monte sur le théâtre :
> Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre.

Et, comme l'admiration du peuple lui était un sûr garant de son mérite, parce qu'elle lui était venue spontanément, il semblait prendre l'engagement de n'y plus compter s'il cessait une fois d'en être digne. Bien différent de ce que fut plus tard Victor Hugo, il

estimait que ce n'était pas l'homme, en lui, qui méritait gloire et crédit, mais le bon ouvrier, qu'il fallait juger uniquement à son ouvrage. Il expose celui-ci et attend. Il aurait volontiers donné son suffrage à *Rodogune*, parmi ses tragédies, dit-il, s'il *n'avait craint de manquer, en quelque sorte, au respect qu'il devait à ceux qu'il voyait pencher d'un autre côté*[1]. Qu'un tel respect paraît éloigné des habitudes de nos écrivains ! Et Corneille montra qu'en faisant cette déclaration il était de bonne foi. Les échecs l'éprouvèrent, Sa *Théodore* tomba ; il dit alors : « J'aurais tort de m'opposer au jugement du public. Je tiens cette tragédie mal faite puisqu'elle a été mal suivie[2]. » Pour s'épargner le chagrin de se souvenir de l'insuccès de *Pertharite*, il ne se permet aucune défense de cette tragédie, dans l'édition d'ensemble de son théâtre. Ceci a plu, cela n'a pas plu : c'est toujours sa règle. « Je ne veux pas aller contre le jugement du public », voilà ce qu'il répète avec un ton sincère. On voit que sa fierté n'était que

L'excusable fierté d'un peu de vrai mérite[3]

jointe à la candide assurance qu'une poésie où il avait vu plusieurs générations s'attacher avec transport

1. *Examen de Rodogune.*
2. *Examen de Théodore.*
3. Vers à Fouquet, en tête d'*Œdipe*.

avait tout de même en elle quelque chose d'humain, de durable.

Cependant la faveur ou la défaveur d'un poète auprès du public, et, plus encore auprès des grands, était chose de conséquence; ses ressources matérielles s'en ressentaient. L'approbation du roi était attestée par « de solides marques » ; lorsqu'elle fit défaut, au déclin de la carrière, une pénurie relative succéda. Nous avons conservé deux documents mémorables sur cette circonstance douloureuse, des *Vers au Roi*, écrits au commencement de 1677, et une lettre à Colbert, écrite l'année suivante[1]. Le poète y paraît découragé. Après avoir rappelé que « Sophocle, à cent ans, charmait encore Athènes », il fait un retour sur lui-même :

Je n'irai pas si loin ; et si mes quinze lustres
Font encor quelque peine aux modernes illustres,
S'il en est de fâcheux jusqu'à s'en chagriner,
Je n'aurai pas longtemps à les importuner.
Quoi que je m'en promette, ils n'en ont rien à craindre :
C'est le dernier éclat d'un feu prêt à s'éteindre;
Sur le point d'expirer, il tâche d'éblouir,
Et ne frappe les yeux que pour s'évanouir.
Souffre, quoi qu'il en soit, que mon âme ravie
Te consacre le peu qui me reste de vie :
L'offre n'est pas bien grande...

La requête à Colbert est la plainte d'un vieux ser-

1. *Au Roi*, édit. Marty-Laveaux, X, p. 309. — Lettre à Colbert; *ibid.*, p. 501.

viteur qui ne demande pas qu'on pèse ses services, mais simplement qu'on les compte; il n'allègue point ses chefs-d'œuvre, mais « cinquante années de travail », comme un bon fonctionnaire qui a gagné sa retraite; au reste, il ne souffre pas du dénuement et n'implore rien « pour son intérêt domestique »; il réclame seulement une marque d'estime due à sa vie laborieuse, et un dédommagement aux sacrifices que lui ont coûtés deux fils militaires, dont l'un avait été tué au siège de Grave et l'autre, capitaine de chevau-légers, était encore à sa charge. C'était pour un autre de ses fils, Thomas, qu'il sollicitait une abbaye, en cet alexandrin chuchoté comme à mi-voix :

Sire, un bon mot, de grâce, au Père de la Chaise[1] !

Ainsi Corneille fut quémandeur; on en a conclu qu'il était indigent, du moins dans ses dernières années; on a interprété dans ce sens les *Vers au Roi* et la lettre à Colbert; on a allégué, à l'appui, la vente qu'il fit un an avant sa mort de ses immeubles de Rouen; enfin, l'on a cité à profusion l'anecdote de « la chaussure décousue », faisant pleurer un témoin à la pensée « qu'un si grand génie était réduit à un tel excès de misère ». Mais cette dernière anecdote a été inventée à la fin du siècle dernier; si Corneille

1. Le P. de la Chaise, confesseur du Roi, était chargé de la feuille des bénéfices. Corneille obtint, en 1660, pour son fils Thomas, l'abbaye d'Aiguevive, qui rapportait trois mille livres.

vendit une partie de ses biens de Normandie, ce fut fort tranquillement, à son fermier, avec la condition que le prix lui en serait payé peu à peu par annuités, et s'il vendit aussi sa maison de Rouen, ce fut pour acquitter par provision dix ans de la pension de sa fille Marguerite, religieuse dans un couvent (il était père prévoyant et se savait vieux); sa modique fortune lui permettait donc d'attendre des années l'argent qu'on lui devait, et de payer dix ans d'avance celui qu'il ne devait pas encore. Nous savons, du reste, qu'il avait gardé la presque totalité de son patrimoine, et que les biens dotaux de sa femme, dont il jouissait, avaient quelque importance; son frère Thomas, dont la part était égale (les deux frères ayant épousé les deux sœurs) ne s'est jamais plaint de sa pauvreté. Sans doute, ses ouvrages lui rapportèrent peu d'argent; c'était alors la condition de l'écrivain de ne pouvoir vivre du produit de ses écrits; mais Corneille paraît avoir été le plus avantagé des auteurs de son temps; quand on jouait ses pièces à la ville, il recevait très probablement des comédiens une part sur la recette; quand on les jouait à la cour, assez souvent une gratification du Roi; surtout les éditions de son théâtre, qui se succédèrent jusqu'en 1682, devaient lui être de quelque profit : il y veillait. Il avait encore le petit bénéfice des jetons de présence à l'Académie. Enfin, ayant été anobli, Pierre Corneille, écuyer, sieur de Hauville, jouis-

sait de l'exemption des taxes. Si quelquefois il se trouva gêné, ce fut parce que justement son fils aîné l'officier tenait état de noble, et aussi parce que ses revenus ne rentraient pas exactement. Ainsi, dans ses derniers jours, il fut embarrassé par quelque conjoncture de ce genre, bien qu'il eût reçu deux mille livres de gratification peu de mois auparavant, et le Roi, ayant su du P. de la Chaise que « l'argent manquait à cet illustre malade », lui envoya deux cents louis. Un contemporain, Boursault, raconte à ce propos, dans une de ses lettres, que Boileau, touché de la détresse du vieux poète, intervint auprès de Mme de Montespan, c'est-à-dire auprès du Roi, pour faire rétablir la pension de Corneille supprimée, et offrit de renoncer à la sienne propre afin d'en fournir le moyen. Le trait est beau et conforme à la générosité de Boileau; mais des difficultés de dates donnent droit de contester qu'il soit vrai.

On le voit, les diverses pièces sur lesquelles on édifia la tradition de la pauvreté de Corneille sont ou fausses, ou sans autorité, ou mal interprétées[1]. Cette tradition s'est accréditée toutefois parce que le public penche toujours à croire que rien ne rehausse la gloire d'un homme comme d'avoir été méconnu, et aime à s'attendrir sur ce qu'il admire. Le contraste

1. Je suis ici le livre de M. F. Bouquet, *Points obscurs et nouveaux de la vie de Pierre Corneille* (Hachette, 1888). Voy. surtout le chapitre V de la deuxième partie : *la Légende sur la misère de Corneille.*

entre le génie du poète et une condition misérable plut à l'imagination, surtout à l'époque romantique, alors que Victor Hugo trouvait significatif de faire dire à un élégant du temps de Louis XIII : « Corneille est un croquant.... » Il parut plus intéressant que l'auteur du *Cid* ait, sur ses vieux jours, souffert de la faim et manqué de souliers. Il participait ainsi au prestige dont on entourait les poètes sublimes et gueux, oubliés de la société ingrate, rejetés par les bourgeois heureux; les Villon et les Gringoire.

Mais la vérité est que Corneille vécut bourgeoisement, sinon largement. Sa condition de fortune lui permit d'échapper au souci de gagner sa subsistance. Il savait bien conduire ses affaires, au point de passer pour avare auprès de quelques hommes de son temps. En effet, nous le trouvons, avec quelque surprise, préoccupé d'argent dès ses débuts. Le théâtre est pour lui « un fief dont les rentes sont bonnes », et la poésie « une blanque à de bons bénéfices[1] ». Dans ses arrangements avec les libraires et avec les entrepreneurs de théâtre, il fut constamment attentif à défendre ses droits; dès 1643, alors qu'il donnait dans *Polyeucte* les plus pures maximes de sacrifice, il sollicitait du roi un *Privilège* pour interdire aux comédiens de jouer ses pièces sans son autorisation expresse; et cette démarche, si elle avait réussi, eût

1. *Illusion comique* (1636), acte V, sc. v. — *Excuse à Ariste* (1637).

inauguré en France le régime de la propriété littéraire. Rien de plus légitime qu'une telle précaution; mais enfin ce n'est pas le fait d'un étourdi sans calcul ni prudence. Comparé à ses contemporains, les Mairet, les Scudéry, les Tristan, les Rotrou, Corneille fut au contraire un homme d'ordre et de ménage. A nos poètes de théâtre il a légué, outre les premiers modèles de leur art, la tradition d'une vie régulière, médiocre, sans attitudes emphatiques, naïve et digne (pour ce temps-là). Il s'est considéré lui-même simplement comme un honnête travailleur : il n'a pas arrangé sa conduite sur une visée plus orgueilleuse.

Homme de tradition dans ses mœurs, il le fut aussi dans ses croyances. Il fut marguillier de l'église Saint-Sauveur, à Rouen, dont il faisait les comptes, puis paroissien très exact de l'église Saint-Roch, à Paris, où il est enseveli. D'ailleurs, il n'eut jamais sur les enseignements héréditaires ni doute ni curiosité hardie. Il ne paraît même pas savoir que certaines vérités de la foi ont été contestées, ni que le siècle précédent a vu la chrétienté déchirée : il continue d'y vivre en respect et en certitude. Il traduit en vers probes, appliqués, un peu massifs, l'*Imitation de Jésus-Christ*, dont la langueur et le frisson disparaissent sous sa trop forte main. Ce travail, qui l'occupe cinq ans (1651-1656), est une sorte d'offrande qu'il destine à compenser, non sans doute le scandale de ses œuvres de théâtre, dont il ne rougit point, mais

les dangereuses fumées de gloire dont elles l'ont quelquefois enivré. A cette humiliation salutaire la « raisonnable médiocrité » d'un tel ouvrage est tout à fait propre. Il a quarante-cinq ans, il a réfléchi à la mort, à la nécessité de comparaître devant Dieu pour rendre compte des talents qu'il a reçus de Lui ; sans doute il pense qu'il lui sera tenu à mérite d'avoir « purgé notre théâtre des ordures que les premiers siècles y avaient comme incorporées et des licences que les derniers y avaient souffertes... d'y avoir fait régner en leur place les vertus morales et politiques et quelques-unes même des chrétiennes » ; mais ce n'est pas assez ; il convient d'employer directement son génie au « service de ce grand maître et à l'utilité du prochain » ; il faut se renoncer en versifiant un sujet rebelle aux « plus beaux ornements de la poésie[1] ». Au reste il ne s'en tient pas à l'*Imitation*. Il tourne encore en strophes solides les *Louanges de la Sainte Vierge*, dont le texte latin rimé est attribué à saint Bonaventure, puis le gros recueil de l'*Office de la Sainte Vierge*, des *Sept psaumes pénitentiaux* et de toutes les *Hymnes* du Bréviaire. Au-devant d'un de ces écrits dévots, il fait un aveu, où sont ingénûment mêlées la modestie d'un simple poète qui s'incline devant la sublime science de théologie, fermée pour lui, et, avec cela, une complaisance persistante

1. Epître au pape Alexandre VII, en tête de l'*Imitation* (1656).

pour la supériorité qu'il se connaît dans son ordre. « Ce n'est pas sans beaucoup de confusion, dit-il, que je me sens un esprit si fécond pour les choses du monde, et si stérile pour celles de Dieu. Peut-être l'a-t-il ainsi voulu pour me donner d'autant plus de quoi m'humilier devant lui, et rabattre cette vanité si naturelle à ceux qui se mêlent d'écrire, quand ils ont eu quelque succès avantageux[1]. » Enfin, à mesure qu'il vieillit et se fait seul, sa piété augmente ; l'entrée de sa plus jeune fille chez les religieuses dominicaines tourne sa pensée vers « le bienheureux calme de ces retraites toutes saintes[2] » ; la mort le trouve dans la pleine ferveur de ses sentiments.

Mais il faut noter qu'il n'appliqua jamais sa forte imagination à se figurer et à peindre tout le surnaturel de cette religion dont il était convaincu ; à la différence d'un Dante ou d'un Milton, il ne mêla point sa poésie avec sa foi. Sans doute, il a écrit *Polyeucte*, *Théodore*, ainsi que la sublime épitaphe d'Élisabeth Ranquet ; mais là même sa compréhension du christianisme n'est pas personnelle ; il suit les Actes des Martyrs, il s'attache aux définitions autorisées, il ne se permet pas même une image neuve sur le Paradis : sa seule originalité est dans l'expression. Nul doute que ce ne soit là un scrupule arrêté chez lui ; nul

1. *Au Lecteur*, avant les *Louanges de la Sainte Vierge* (1665) ; éd. Marty-Laveaux, IX, p. 6.
2. Dédicace *à la Reine* de l'*Office de la Sainte Vierge* (1670).

doute que, du point de vue orthodoxe, ce scrupule n'ait raison. Ainsi, chrétien excellent en même temps que grand poète, il ne fut pas un grand poète chrétien[1]. Il n'osa. Peut être aussi manquait-il du sens du mystère : il n'en apercevait aucun dans l'âme humaine; comment eût-il senti vivement celui qui est la racine de toute existence et que la religion a pour raison d'éclairer? Bien que « peu versé dans la théologie », comme il le dit lui-même, il est encore plus près d'être théologien que d'être contemplateur ou mystique, et tel vers d'un ferme métal, dans *Polyeucte*, est une définition de la grâce, non moins exacte que celle du catéchisme. Il sait analyser, déduire, éclaircir, mais non pas s'étonner. En cela il est de son siècle et de son pays; il est aussi de son métier. L'ouvrage de théâtre, tel qu'il le concevait, n'admet nulle échappée sur un autre monde, dans lequel celui-ci, où les hommes s'entre-choquent, aurait sa contre-partie, son redressement et ses sanctions d'une importance incommensurable. Il n'admet pas davantage une Providence conduisant les actions humaines en vue d'un plan éternel. Il est nécessaire à la tragédie de Corneille, nous le verrons, que les personnages soient maîtres de leurs déterminations, soient enfermés dans le champ clos de la vie présente, que dans leurs luttes ils ne puissent en appeler qu'à

1. Je m'explique plus loin sur *Polyeucte*.

eux-mêmes, qu'ils portent dans leur cœur leur paradis, qui est l'approbation qu'ils se donnent. C'est pourquoi ils devaient être pris (et le sont presque tous) de l'antiquité païenne où justement l'humanité luttait contre le destin, sans soutien surnaturel, sans perspective infinie, toutes conditions favorables à cette expérience de dynamique purement humaine que notre poète considère comme la vraie action tragique. Aussi n'a-t-il mis à la scène que très rarement des histoires chrétiennes, et alors même il en a confiné le miraculeux dans les transformations de sentiments des personnages, de sorte qu'à la rigueur la seule énergie de la vertu eût pu tout faire. Partout ailleurs dans son théâtre, nous voyons l'homme combattre et souffrir sans lever les regards au ciel; le ciel est absent. Et dans le *Cid*, espagnol, chevaleresque, traité par un poète chrétien, des héros chrétiens que le deuil, l'angoisse et la crainte de leur propre faiblesse étreignent, ne songent pas un instant à prier.

Si, néanmoins, les tragédies de Corneille communiquent une émotion religieuse, c'est que les hommes qu'on y voit agir ne suivent pas leurs instincts; un long travail de civilisation les a façonnés; ce renversement volontaire des motifs de nos actes que la religion ou une philosophie efficace produit en nous, cet assujettissement de notre égoïsme à des principes médités et fermes, sont ici la règle.

Le poète qui conçut avec prédilection ces personnages aux durs ressorts ne condescend pas à s'épancher. Il fait de l'attendrissement une faiblesse, non une grâce. Toutefois, en y regardant d'un peu près, nous apercevons qu'il avait le cœur sensible, en même temps que bien réglé.

Il parle souvent d'amour, mais ce n'est pas en cela que sa sensibilité se montre. Il écrit, dans l'*Excuse à Ariste* (publiée en 1637) :

J'ai brûlé fort longtemps d'une amour assez grande
Et que jusqu'au tombeau je dois bien estimer
Puisque ce fut par là que j'appris à rimer.
Mon bonheur commença quand mon âme fut prise :
Je gagnai de la gloire en perdant ma franchise.
Charmé de deux beaux yeux, mon vers charma la cour.
Et ce que j'ai de nom, je le dois à l'amour.
J'adorai donc Philis; et la secrète estime
Que ce divin esprit faisait de notre rime
Me fit devenir poète aussitôt qu'amoureux :
Elle eut mes premiers vers, elle eut mes derniers feux...

L'aveu intéresse les biographes. Ils se sont occupés de découvrir l'objet de ce premier amour. Cependant, quelle était la profondeur de cet amour même, voilà ce qui importe à la connaissance de Corneille. Or, un sentiment qui se laisse raconter et publier n'a pas (ou n'a plus) beaucoup d'énergie. Observez aussi comme le souci de la gloire qu'il en a tirée l'emporte sur la douceur de s'en souvenir : il estimera ce beau feu jusqu'au tombeau, dit-il, *puisque par là il apprit à*

rimer. Au déclin de l'âge, dans ses brusques *Stances à la Marquise*, il déclare encore plus nettement que tout l'art de soupirer et de plaire est de peu de poids à ses yeux auprès de l'art des beaux vers. On ne voit pas en tout ceci des mouvements de sensibilité bien puissants. Au reste, rien de plus étranger à l'amour, de plus inconciliable même avec son sérieux, toujours un peu sauvage, que la galanterie et les pointes qui remplissent les ouvrages de jeunesse de Corneille. Les vers sont aisés, le sentiment s'y joue, non sans finesse; le cœur n'est pas touché. Si l'on s'en tenait à la lecture de ces badinages que les mots amoureux remplissent, on pourrait croire que notre poète ne fut pas, au fond, plus sensible que le sec Malherbe, et que seulement plus timide que lui, il se plia mieux à la fadeur régnante. C'est encore une convention admise des contemporains et acceptée par lui qui le porta à juger qu'il sied bien « aux grandes âmes » de s'adonner à l'amour, que ce leur est une dignité, une parure, et que, tout occupé qu'on soit d'autres affaires, la bienséance oblige à se faire soupirant; quitte à employer l'amour même à l'avancement de quelque dessein de politique. Nous devons chercher ailleurs les marques de la sensibilité de Corneille.

Nous en trouverons d'irrécusables, si je ne me trompe, dans la suave déclaration de Psyché[1], où il

1. *Psyché*, tragédie-ballet, fut écrite en 1671. Corneille avait soixante-cinq ans.

reste encore bien de l'esprit, mais attendri et comme trempé de pudique faiblesse; dans quelques vers plutôt murmurés qu'écrits, qui surprennent de loin en loin, dans le tissu tendu de la déclamation, et qui vraiment semblent involontaires :

Ah! n'attendrissez point ici mes sentiments;
Pour vous encourager ma voix manque de termes;
Mon cœur ne forme point de pensers assez fermes :
Moi-même en cet adieu j'ai les larmes aux yeux...
(*Horace*, II, VIII.)

Je ne puis vous parler que les larmes aux yeux.
(*Polyeucte*, I, I.)

Je ne te parlais point de l'état déplorable
Où ta mort va laisser ta femme inconsolable;
Je croyais que l'amour t'en parlerait assez,
Et je ne voulais pas de sentiments forcés.
(*Ibid.*, IV, III.)

Mais surtout, s'il est vrai que rien n'est plus éloigné d'une tendresse profonde que l'étalage de la tendresse, on peut dire que la réserve admirable avec laquelle Corneille, dans les pièces de sa maturité, peint l'amour, est une des meilleures preuves de sa finesse de cœur. Dans le *Cid*, que la passion remplit, on cherche en vain une scène sentimentale entre les deux amants; ils ne se rencontrent qu'après qu'ils sont séparés et tout à leur dur point d'honneur[1]. Dans

1. Dans la préface d'*Attila* (1667), parlant de l'amour tragique et déchiré qui remplit le *Cid*, Corneille dit expressément : « Les tendresses de l'amour content sont d'une autre nature; et c'est ce qui m'oblige à les éviter ».

Polyeucte, que l'on peut regarder comme le plus dense et complet des poèmes d'amour, l'amour ne se fait guère voir que par ses effets. Et lorsqu'on observe, non plus l'expression que l'amour revêt, mais la part qui lui est faite comme ressort de l'action, il faut bien reconnaître que Corneille le mettait à haut prix. Il croyait, comme un personnage chargé du panégyrique de l'Amour dans un dialogue de Platon, que cette passion inspire à ceux qui en sont possédés un vif désir d'être estimés de ce qu'ils aiment, de valoir beaucoup, et, pour cela, de renoncer même à la douceur de se satisfaire. Certes, ce n'est pas calomnier les élans du cœur que de les représenter ainsi : ce n'est pas non plus les ignorer.

Toutefois, c'est mettre quelque chose au-dessus. Si l'amour ne trouve son achèvement que dans le sacrifice, la raison, qui le guide vers cet achèvement et le préserve de s'égarer dans une illusion de bonheur, doit le dépasser en force comme en dignité. La passion ne vaut point par elle-même, elle est seulement une incitation à valoir et une occasion de valoir.

La clairvoyante possession de soi est plus belle; elle seule est la perfection de l'homme; qui ne l'a pas atteinte n'a pas vécu. C'est ainsi que le poète, d'abord si prodigue de galanteries, de flammes, de nœuds, de chaînes, de soupirs, en est venu, au milieu d'une société de plus en plus grisée d'amour romanesque,

à prononcer des maximes d'une sévère sagesse :

L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir,
(*Le Cid*, III, VI.)

Et sur mes passions, ma raison souveraine...
(*Polyeucte*, II, II.)

Ma raison... dompte mes sentiments.
(*Ibid.*)

Il professe que l'amour n'est pas, n'est jamais irrésistible. Non seulement la volonté peut l'arrêter, mais elle y préside; l'âme ne l'a conçu que par un jugement de l'esprit; elle s'approuve d'aimer; quelquefois se le commande; enfin, l'homme, même quand il est amoureux, reste son maître. Cette idée de l'amour volontaire, que Corneille dut tirer de son expérience propre, et qu'on retrouve chez son contemporain Descartes[1], a paru depuis chimérique. Avec Racine et jusqu'à présent, nous avons considéré plutôt la passion comme une force étrangère à l'homme, qui le mène où il ne voudrait pas aller et paraît d'autant plus grande qu'elle le contraint à démentir tous ses principes. Cependant, il est clair que, si la volonté peut quelque chose sur le cœur, croire, comme Corneille, qu'elle peut tout, est un bon moyen de faire qu'en effet elle puisse davantage. Nous verrons plus loin que cette croyance est liée à tout le système dra-

1. Voy. article de M. G. Lanson : *Le Héros cornélien et le « Généreux »* selon *Descartes*, dans *Hommes et livres* (Lecène et Oudin), p. 113.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

matique de notre poète. Il suffit à présent d'avoir noté quelle place elle tient dans sa façon de se représenter la vie humaine; nul doute que sa façon de vivre ne s'en soit ressentie. Et l'on voit pourquoi Corneille passe pour un auteur de peu de tendresse : c'est qu'il a marqué à la tendresse sa place, fort grande, mais subordonnée. Il exprime avec candeur tout son sentiment dans une lettre à Saint-Évremond : « J'ai cru, jusqu'ici, que l'amour était une passion trop chargée de faiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque; j'aime qu'elle y serve d'ornement et non pas de corps, et que les grandes âmes ne la laissent agir qu'autant qu'elle est compatible avec de plus nobles impressions. Nos doucereux et nos enjoués sont de contraire avis[1]. »

Jusqu'ici nous n'avons vu dans Pierre Corneille rien qui justifie le nom de « grand » qu'on lui attribue — sauf peut-être sa parfaite bonhomie. Ce simple trait, en revanche, est la marque des artistes vraiment grands par l'âme, un Albert Dürer, un Poussin, un Jean-Sébastien Bach. Leur originalité, loin qu'ils s'en soient donné le spectacle, paraît s'être empreinte dans leurs œuvres à leur insu. Corneille, de même, eut ses plus grandes audaces sans le vouloir, sans le savoir peut-être. Il sait bien qu'il compose et écrit mieux que ses rivaux; il ne paraît

1. Éd. Marty-Laveaux, X, p. 498.

pas s'apercevoir que surtout il conçoit et écrit tout autrement, et qu'il fait une révolution. Si on lui eût demandé ce qu'il avait prétendu produire dans ses plus belles pièces, il n'eût rien répondu, sinon qu'il avait tâché de tracer un *portrait* du Cid, un *portrait* d'Horace, un *tableau d'une des plus belles actions* d'Auguste, un *portrait* des vertus chrétiennes, ou qu'il *présente le grand Pompée* lui-même[1]. Bref, il est uniquement occupé de son objet, et de le rendre fidèlement. Sa grandeur gît dans son sincère effort pour le traduire avec autant de soin que possible, et sans prétention à se faire admirer lui-même.

Tant qu'il persiste dans cette opinion candide que le sublime de ses ouvrages est dans l'âme d'Auguste ou du vieil Horace, tels que l'histoire les offre, et point du tout dans la façon dont il les arrange et les fait parler, il est grand. Mais lorsque, devenu habile en son métier, complaisant pour sa propre faculté d'invention, coquet dans sa recherche des difficultés à vaincre, il se flatte non plus de copier la beauté de la nature, mais de créer des beautés d'art, lorsqu'au lieu d'un *portrait*, d'une *peinture*, il parle de sa pièce, de sa tragédie, de son poème[2], ses œuvres gardent encore la fertilité d'imagination, la subtilité,

1. Expressions tirées des Épitres dédicatoires de ces diverses tragédies.

2. A partir de *Pompée* (1641). Pour être exact, il faut dire toutefois que la dernière tragédie de Corneille (1674) prétend, dans un petit avant-propos en huit lignes, n'être qu'une *peinture* de Suréna.

l'éloquence; mais elles sentent l'artifice, la gageure; le naturel n'y est plus.

Voici donc par où il est grand : A partir de trente ans toute sa vie a été absorbée par la contemplation admirative d'un même objet, qui lui parut certainement beau, intéressant et bienfaisant pour tous; qu'il isola de l'ensemble des choses, retourna en tous sens, pénétra jusqu'au fond, et fit voir à la foule dans des peintures énergiques et naïves. En particulier, de trente à trente-cinq ans, il fut tout à la beauté de cet objet. Aussi, dans cette courte période, il conçut et écrivit de génie. Ensuite il y mêla quelques préoccupations personnelles, beaucoup de préoccupations de métier, systématisa les moyens d'émotion qu'il avait rencontrés en ne cherchant que le vrai; alors il fut encore plein de force, mais échauffé, compliqué, peu plaisant, inhumain; son art s'est réduit en formules. Cependant c'est toujours au même objet qu'il s'attache; il l'a élu définitivement, et s'y tient.

Quel est donc cet objet, le plus beau qui soit, au jugement de Corneille, et quelle gloire est-ce donc que d'en avoir eu et donné la vision claire?

Cet objet n'est pas la nature visible, le ciel, la mer ou les bois; ce n'est pas davantage la passion, ses plaisirs inquiets, ses douleurs et sa fougue; ce n'est pas même l'élan de l'âme vers Dieu, la foi en sa justice et l'espoir de ses dons infinis; c'est sim-

plement et uniquement le *libre arbitre humain.*

Il fallait l'apercevoir; il fallait encore l'aimer : enfin il fallait y découvrir une riche poésie : tout cela suppose, outre une méditation très ferme, une extraordinaire capacité d'enthousiasme pour les idées que la méditation dégage. Dirons-nous donc, avec La Bruyère, que « ce qu'il y a eu en Corneille de plus éminent, c'est l'esprit, qu'il avait sublime »? — Oui, à condition de nous entendre sur le sens du mot : si l'on veut dire que cet *esprit sublime* conçoit un type de grandeur chimérique et y ajuste des personnages, cela n'est pas exact. La tragédie de Corneille a une bien autre solidité. Elle ne sort pas d'une vision exaltée, mais d'une réflexion poussée et concluante sur la condition de l'homme. La philosophie de Descartes la confirme. « Je ne remarque en nous qu'une seule chose qui nous puisse donner juste raison de nous estimer, dit ce dernier; à savoir l'usage de notre libre arbitre, et l'empire que nous avons sur nos volontés[1]. »

Le génie du bonhomme Corneille consiste donc autant à avoir vu à plein, d'une vue claire, le caractère surnaturel de l'action libre, qu'à en avoir imaginé des représentations héroïques. Il a le coup d'œil du grand savant, dans les choses morales. Et de l'idée qui sert de support à toute son œuvre nous dirons, non pas qu'elle est sublime, mais qu'elle est vraie.

1. *Traité des passions*, article 452.

Ni Corneille lui-même, ni ses contemporains ne virent avec précision ces raisons précises pour lesquelles il est admirable. Il était méconnu, et on le croyait remplacé, lorsqu'il mourut (à Paris, le 30 septembre 1684, âgé de soixante-dix-huit ans).

II

Le sens général de l'œuvre.

Pierre Corneille a inventé la Tragédie française.

Entendue au sens exact, la *Tragédie* est uniquement grecque, athénienne, et du ve siècle avant notre ère. Le nom de « tragédie » vient d'un détail du culte de Bacchus, obscur pour nous; la chose même n'est pas moins locale. Jugez-en : quant à la forme, c'est un épisode d'épopée, transposé de la troisième personne à la première, les héros racontant eux-mêmes leur histoire et déclamant leurs sentiments; c'est un poème liturgique, à structure compassée, où le chant des chœurs alterne avec le monologue et le dialogue; poème accompagné d'ailleurs de musique et de danses solennelles. Quant au fond, c'est la mise en acte d'un grand et douloureux changement de fortune chez des personnages déjà bien connus du public, puis une lamentation sur cette catastrophe, enfin pour conclure, une méditation et une prière, exprimant toujours une résignation prudente à l'inévitable destin.

Forme et fond, ce genre de poème tenait donc étroitement à des coutumes et à des croyances qui ont péri.

Comment alors les divers peuples d'Europe, longtemps après que le culte de Bacchus eut été aboli et que la croyance à l'hostilité du sort se fut éteinte, ont-ils à leur tour conçu, fait représenter, applaudi avec larmes des poèmes auxquels ce nom de « tragédies » fut encore appliqué, et qui sont regardés comme la continuation du même genre?

Sans doute le théâtre, qui nous met sous les yeux notre vie, mais simplifiée et agrandie quoique resserrée, est un plaisir universellement ressenti. C'est le premier point qu'un ouvrage moderne peut avoir en commun avec le divertissement religieux des anciens Athéniens. Mais parmi les divers spectacles, le jeu sérieux, émouvant et explicatif (autant qu'on le peut) des malheurs humains a chance d'intéresser toujours : c'est un second point. Nous avons plus que le goût, et vraiment le besoin de nous émouvoir d'une belle imitation de nos peines; cela les soulage, comme les anciens l'avaient déjà remarqué.

Cependant, si ces peines mêmes ne varient guère, chez des êtres à jamais agités et fragiles, en sorte que nous pouvons compatir aux plus anciennes misères dont la plainte nous est parvenue, l'idée que nous nous faisons de l'essence, des causes, de la signification, de la justice et de l'utilité du malheur,

s'est entièrement renouvelée depuis l'antiquité. Les chrétiens sentent Dieu non dans la foudre, comme Prométhée enchaîné, mais dans leur conscience; ils le savent bon et leur Père, et non plus leur tyran; la douleur n'est plus pour eux une énigme et un scandale, mais la condition nécessaire de leur valeur d'hommes et une pièce indispensable à l'harmonie du monde. C'est pourquoi, s'il n'a pas cessé d'y avoir du *tragique* dans notre vie, nous ne saurions plus le voir au même point où les Grecs l'avaient mis.

Qu'est-ce donc qui reste *tragique* en nous, après les philosophes et après le Christ? Voilà la question à laquelle il faut d'abord répondre clairement, pour qu'une tragédie moderne et vivante puisse naître.

Chaque peuple, chaque siècle, presque chaque poète y répond pour son compte. Les uns découvrent que le *tragique* des aventures humaines est dans l'incohérence déchirante des passions; les autres, qu'il est dans le passage brusque du bonheur au malheur; certains observateurs l'aperçoivent dans l'inflexible loi qui de tout manquement tire une souffrance pour quelqu'un; d'autres le mettent dans l'effort de l'individu pour échapper à la tyrannie de la nature ou briser celle de la société, ou ailleurs encore; il en est enfin qui voient le tragique partout, dans l'incertitude de chaque minute de la vie la plus régulière. Il y a le tragique selon Shakespeare, le tragique selon Calderon, le tragique selon Racine, ou

selon Diderot, ou selon Ibsen, ou selon Maeterlinck. Que de principes divers de tragédie! Ne nous étonnons donc point que, depuis la Renaissance, les représentations scéniques de l'angoisse de l'homme se soient succédé, chacune étant neuve et distincte, aucune n'étant un simple recommencement.

Ainsi il y eut en France trois ou quatre tragédies successives. Mais il n'y en eut point avant Corneille.

C'est qu'avant lui les Français ne savaient pas nettement où était à leurs yeux l'élément tragique de la vie. Ils le cherchaient partout, ou plutôt ils croyaient l'avoir trouvé ici et là; ils tâtonnaient. Des auteurs de vingt ans, non sans génie, mais sans concentration et encore écoliers, de 1552 à 1629, de Jodelle à Mairet, essayèrent vingt formes différentes de drame; ils ne songèrent pas à remonter au principe intérieur qui seul eût permis un choix décisif. D'abord, avec Étienne Jodelle et Robert Garnier, ce furent des déclamations dialoguées, coupées de morceaux lyriques, faites pour le livre et non pour la scène; la déploration, parfois éloquente et belle, de quelques marionnettes creuses sur l'inexorable destin, écho de la sagesse antique affaibli par l'éloignement. La tragédie exhumée était donc littéraire, éloquente, poétique si l'on veut, non dramatique.

Antoine de Montchrestien, autre jouvenceau érudit, continua la même tradition, et donna de touchantes

élégies par personnages, aux toutes premières années du XVIIe siècle; seulement il s'avisa que l'on devait, étant chrétien, chercher une tragédie chrétienne, où l'on montrerait « les divers accidents de la vie, les coups étranges de la fortune, les jugements admirables de Dieu, les effets singuliers de sa Providence, les épouvantables châtiments des rois mal conseillés et des peuples mal conduits[1] ». C'était une idée féconde, et celle à peu près que plus tard *Athalie* a réalisée; mais en 1604 on la laissa tomber. Trop d'autres pistes étaient suivies, qu'on ne se décidait pas à abandonner.

Un esprit original, et qui, au rebours des poètes précédents, était homme de théâtre et non de bibliothèque, Alexandre Hardy, mit en relief l'autre élément nécessaire de la tragédie, l'élément dramatique, l'action, — au détriment de la littérature, cette fois, car il était pitoyable écrivain. Du moins, il tenait compte des exigences de la représentation. Ses personnages se meuvent, s'ils ne vivent pas encore.

Autour de lui et après lui de nombreux auteurs firent jouer des essais de toute sorte. Le drame enfin se dégageait lentement, par l'épreuve des planches, ce qui est la vraie méthode. Le souci de donner au spectateur quelque illusion de la réalité acheminait

1. Dédicace des *Tragédies* d'Ant. de Montchrestien au prince de Condé (1604).

les auteurs vers les *unités* dramatiques. Mais quelle confusion! On produisait pêle-mêle des *tragédies morales, allégoriques;* des *tragi-comédies*; des *tragi-comédies pastorales* ou *tragi-pastorales;* des *fables bocagères,* des *bergeries,* des *histoires tragiques,* des *journées en tragédie ou histoire,* des *tragédies sans distinction d'actes ni de scènes,* des *martyres de saints et de saintes,* etc. Quelques contemporains, comme Scudéry, voyaient dans ce foisonnement une richesse, et s'en glorifiaient, à tort. La confusion n'était pas seulement dans le titre et dans la forme des ouvrages : elle était dans les idées ou les émotions dont les ouvrages procédaient. On s'intéressait à trop de choses; on tentait de transporter à la scène toutes les broussailles de la réalité. Ce qui manquait le plus, c'était un parti pris. Le théâtre français montait en herbe. Hardy rencontra, au cours de ses expériences, la tragédie future; mais il ne s'y tint pas. En 1629 enfin, l'année où Corneille risqua une première comédie, un auteur de vingt-cinq ans[1], Mairet, donna sa *Sophonisbe,* dont le succès éclatant montra l'avantage, au point de vue du plaisir du public, d'une tragédie dépouillée et régulière. Le moule classique était prêt. Cependant Mairet ne s'opiniâtra pas plus que Hardy. Il n'avait pas le grand don de l'inventeur, qui est de

1. En 1630, à 26 ans, Hardy étant mort, il est le plus ancien des poètes dramatiques du temps. On voit par ce détail quel caractère de production juvénile, précoce, étourdie avaient ces essais tragiques.

se sentir dans le vrai, absolument et sans esprit de retour. Corneille eut une autre assurance.

Lui réalisa ce que cherchaient d'un côté les lettrés élevés dans le respect de l'antique, et de l'autre les gens de théâtre qui s'essayaient à être de leur temps. Il trouva dans l'homme même un principe nouveau de tragique, qui donna satisfaction à tous.

Après les schismes du siècle précédent, la tragédie nationale ne pouvait être théologique pour que catholiques, protestants, libertins mêmes, vinssent y communier, et que la France totale s'y reconnût. Laissant là toute théologie, tout système sur la Providence, il fallait aller droit à la nature intrinséque de l'homme, et démêler en elle une beauté tragique, dont chacun pût faire l'expérience. A ce prix, un ouvrage toucherait tout le public.

Justement la Renaissance avait ressuscité la philosophie des stoïciens, et sur ce patron, les plus nobles parmi les libres esprits du XVIe siècle s'étaient fait une sagesse laïque, dont le fondement était le culte de la liberté intérieure. Un Rabelais, un La Boétie, un Montaigne, un L'Hôpital, un de Thou, un Du Vair croyaient que l'homme doit se proposer avant tout de devenir son maître, et s'élever par-là au-dessus du sort. Les bourgeois lecteurs du *Plutarque* d'Amyot qui se rallièrent autour de Henri IV pour fonder la monarchie réglée du XVIIe siècle, étaient prêts à penser

de même, en se haussant un peu. Corneille devina ce nouvel idéal, et le dégagea. Il devint donc le poète de cette grande génération de bourgeois instruits, de mœurs posées, d'intériorité forte.

Quand on lit la *Satyre Ménippée*, on aperçoit que ce tournant de la fin du XVIe siècle est décisif pour l'esprit français. Le sens de l'héroïsme est en pleine mue. L'idéal « aventureux » qui depuis le XIVe siècle avait passé de la littérature dans la vie d'une certaine classe de la nation, — la noblesse, — redevient une littérature stérile, dès lors que cette classe est subordonnée. Le romanesque, au XVIIe siècle, produira encore des façons de dire, non plus des façons de faire. Le terre-à-terre va-t-il donc succéder? On put le craindre. Le plat amour du bien-être inspire le légitimisme bourgeois, dans la harangue de M. d'Aubray.... Mais Corneille parut à temps, — ainsi que Descartes et les hommes de Port-Royal. L'imagination française se releva. Le *héros* cornélien, le *généreux* de Descartes, l'*honnête homme chrétien* furent les héritiers, non indignes (avec moins de prestance, mais plus de solidité), des « prud'hommes » exemplaires d'autrefois.

A vrai dire, ils en tenaient encore. Entre le Sage de Sénèque, magnanime avec réflexion, et le Héros courtois, naïvement prêt à mourir, la fusion se fait dans le *Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Nicomède*. La vue de génie de Corneille fut d'avoir aperçu leur parenté. Tous deux, en effet, règnent sur la partie instinctive d'eux-mêmes

et disposent de leur volonté; mais le Sage fait son examen de conscience, voit clair dans ses motifs et peut en rendre compte; il jouit de son courage calme. Le Brave n'est pas si lucide; en revanche, il a l'élan, la magnificence dans le don de soi, le sentiment de l'honneur, qui le lie à un groupe d'hommes et le fait vivre dans l'avenir comme dans le passé; le mépris de la duplicité, voire de la prudence; le respect de la femme; le loyalisme envers le roi; l'enthousiasme des passions franches et dangereuses; il a aussi l'amour du bruit et le besoin de l'admiration des hommes. Que ces divers traits se rejoignent, et la figure des beaux chevaliers raisonneurs de Corneille se dessine. Il semble qu'une telle combinaison n'était possible qu'au commencement du XVIIe siècle et en France. Notre poète a fait œuvre d'humaniste, mais aussi œuvre française : par lui, la tradition de la poésie nationale se renoue, en même temps qu'un genre nouveau, la tragédie, est créé.

Une haute et enthousiaste idée de l'empire de l'homme sur lui-même, voilà donc ce que Corneille apporte, au moment où les auteurs essayent de divers principes tragiques sans s'arrêter à aucun. Mais cette maîtrise de soi, n'est-ce point une matière de discours, ou d'odes, plutôt que de drames?

Oui, si notre poète philosophe n'était en même temps homme de théâtre. Mais, comme tel, il fuit

avec impatience les représentations qui se passent tout entières en discours. « Les actions, dit-il, sont l'âme de la tragédie, où l'on ne doit parler qu'en agissant et pour agir. » On ne retournera donc pas aux déclamations dialoguées de Robert Garnier; on suivra plutôt Hardy dans ses vifs agencements de péripéties, on tentera de faire de la fable tragique un combat dont l'issue tienne en suspens le spectateur; on en marquera les divers moments par des « actes », et chacun de ces actes, ou de ces heurts de la volonté contre la difficulté des choses, changera la situation des personnages, de façon qu'à la fin ils se trouvent fort loin de l'état où nous les vîmes d'abord. Il faudra *qu'il se passe quelque chose* du lever au baisser du rideau. De là des pièces chargées d'événements qui s'entraînent l'un l'autre, et très éloignées de l'immobilité antique. Corneille mit dans l'invention et l'enchaînement de ces péripéties une verve que personne ne dépassa jamais; il y est prodigieux. Et ce qui frappe d'abord, quand après la *Sophonisbe* de Mairet, on lit le *Cid*, c'est de voir que tout y marche, non dans les entr'actes ou en récits, mais sur la scène même, en répliques qui sont des coups et des contre-coups, en paroles qui sont des actions, de la quintessence d'action.

En cherchant bien, on trouverait, chez Hardy, quelques ébauches de cette tragédie rapide et pleine.

Mais à ces dramaturges de 1620, c'est le sens des actions intérieures qui manque.

Ici, ce sens est très fort. L'action que Corneille croit tragique n'est pas celle qui entrechoque des épées ou fait courir des amants séparés à travers des labyrinthes ; c'est l'action qui vient du dedans, et dont les mouvements du corps ne sont que le signe. Chaque pas, chaque geste de ses acteurs traduit aux yeux une délibération intime, et cette délibération, voilà le drame. Elle est coûteuse, en effet, coûteuse et belle, cette pesée des motifs qui se fait dans le recueillement. Le grand intérêt de nos vies n'est-il pas là? « Que je sens de rudes combats ! » dit un des personnages de Corneille, un homme de guerre, et point du tout au moment où il joue sa vie dans un duel ou dans la bataille, mais lorsque, sans bouger, il réfléchit. Ce sont ces combats *sentis* qui le rendent tragique. Ne dites pas que dans de tels moments il se repose et qu'avec lui l'action s'arrête. Au contraire, il se ramasse pour pouvoir ressaisir fortement sa vie ; tout à l'heure, il courra, il volera sans nul délai aux tâches assumées. Celles-ci ne sont que des actions dérivées ; le recueillement décisif du héros est l'action dans sa source. Nous le verrons tout affronter ensuite avec aisance, non en subissant, à la façon des héros anciens, le malheur comme une intempérie céleste, mais en l'allant chercher, en le voulant.

En effet, Corneille ne se contente pas de détailler

sur la scène les passions qui déchirent un cœur de leurs contradictions. Ainsi ferait un Shakespeare ou un dramaturge romantique. Pour lui, il est des degrés de dignité dans ces passions; les unes sont plus belles que les autres, et le drame sera beau, qui sera dénoué par les passions belles. Celles-ci sont les passions intelligentes et lucides. Vous voyez à ce trait comme Corneille est Français et de son siècle. De l'émotion belle et proprement humaine, il donne ce signe, qu'elle est accompagnée de clairvoyance. Quand quelque héros examine ses sentiments, en un monologue méthodique et serré comme l'interrogatoire d'un juge, on dirait le lever lent d'une paupière qui découvre un regard franc; ici, à ce progressif éclairement, se reconnaît le personnage cornélien. Écoutez la reine Viriate dire de son propre cœur :

> Il est si peu fermé que chacun y peut lire...
> Pour voir ce qui s'y passe, il ne faut que des yeux...

et plus loin :

> ... J'ai d'assez bons yeux pour voir ce que je fais.
> (*Sertorius*, II, II.)

Écoutez Nicomède :

> La raison et le temps m'ouvrent assez les yeux.
> (*Nicomède*, II, III.)

Mais afin que cette clarté intérieure se répande, il

sied d'écarter les sentiments confus, « vaines frayeurs, lâches tendresses ». Émilie le veut, pour être toute à sa belle passion, sa passion qui raisonne :

> Durant quelques moments souffrez que je respire,
> Et que je considère, en l'état où je suis,
> Et ce que je hasarde, et ce que je poursuis.
> (*Cinna*, I, 1.)

Une fois apaisés ces troubles, la vue devient nette. L'empire de la raison rétabli permet à l'homme de dire, non seulement « je sens », mais « je sais ». — « Je sais ce que je suis »; à plusieurs reprises cette parole revient dans les tragédies. « Je suis femme, dit Pauline, et *je sais* ma faiblesse; Cinna, un moment hors de lui, reprend bientôt : « *Je sais* ce que j'ai fait et ce qu'il vous faut faire ».

Corneille estime donc que la nature humaine est double : d'un côté, l'être instinctif, avec ses poussées en avant, ses faiblesses, son incohérence, ses illusions aveugles, son amour de soi-même naïf et cruel, ce qu'il appelle d'un mot « les sens »; de l'autre, « la raison » (ou du moins ce qui se raisonne), l'empire des idées qui se laissent définir et discuter, soit traditionnelles, comme la fidélité religieuse ou l'honneur familial, soit acquises par un effort personnel. Qu'il y ait encore de l'instinctif et de l'irraisonnable dans ces idées prétendues, et qu'on soit quelquefois dupe de sa nature en les proclamant vraies, cela n'empêche pas qu'en leur obéissant on peut se dire : Je sais ce

que je fais, je fais ce que je veux. Elles représentent une liberté conquise : il est beau de leur donner le pas sur les sentiments qui ne se laissent pas réduire en idées claires. Et ce n'est qu'alors qu'on peut prétendre *à agir*, parce qu'on se parle son action.

Ainsi, pour Corneille, est digne de la scène tragique seulement la vie consciente et raisonnable de l'homme. L'assujettissement des passions impulsives par les passions intellectuelles, voilà ce qu'il y faut représenter. Notre poète fixe ce objet avec une netteté de maître; il exclut résolument tout autre. C'est pourquoi l'on dit qu'il a créé la tragédie française.

Sans doute il laisse en dehors bien des choses émouvantes; tout l'obscur des instincts, des tempéraments, des besoins; les hommes, chez lui, ne sont pas malades, ni fatigués, ni vieillissants, ni puérils, ni inégaux à eux-mêmes; ils ne mangent ni ne dorment; la nature extérieure ne pèse pas sur eux : ni chaleur ni froidure, ni ciel serein ni tempête. Les gens que contraint leur tempérament, et que l'instinct de conservation gouverne dans les neuf dixièmes de leurs actes, sont rejetés vers la comédie.

Au reste, il était réservé à un autre de dégager le domaine de ce genre-ci. Les comédies de Corneille lui-même sont des divertissements adroits, parfois charmants, mais ambigus. Il n'y a pas apporté la netteté de parti pris où se reconnaît le génie. Il n'a pas vu toute l'étoffe qu'offrait encore l'égoïsme humain.

Il a laissé à Molière la multitude de ceux à qui « leur guenille est chère ». Il est vrai qu'en les chassant du théâtre tragique, il traçait d'avance la frontière qui sépare, au fond, les deux genres, et rendait presque nécessaire la constitution de la vraie comédie. Dans son théâtre, à lui, on dit sans embarras ce mot paradoxal, superbe : « D'autres aiment la vie... », et l'on agit selon cette maxime. — Oui-dà, nous l'aimons, nous autres, et qui n'en est un peu féru, de ce si naturel amour de vivre? ripostent les personnages de Molière. Et ici, les deux conceptions s'opposent et s'équilibrent.

Elles ne s'équivalent pourtant pas, en morale. Comme l'égoïsme est en somme une pauvreté, une diminution de vie, la tragédie cornélienne, qui figure les efforts de la liberté pour se promouvoir au-dessus de cet égoïsme naturel, emprunte de là une signification d'exemple. Non contente d'exprimer la vie, elle l'interprète et l'évalue.

En reculant jusqu'à cette profondeur la source de l'action tragique, Corneille créait un théâtre riche et neuf. Un théâtre humain aussi : car c'est par le dedans que tous les hommes se tiennent et se ressemblent. Les actions intérieures seules sont universelles. S'il est rare de se trouver amené à reproduire les exploits d'un Rodrigue, d'un Auguste ou d'une Cornélie, il n'est presque personne qui n'ait l'expérience, réduite

mais authentique, des mouvements de l'âme qui les déterminent. Ainsi, en mettant l'accent sur ceux-ci, le poète intéresse à des peintures historiques particulières un public presque illimité. En intention, l'œuvre de Corneille n'est nullement populaire; il estime que *le peuple* « voit tout seulement par l'écorce[1] » et n'est pas capable de la réflexion qui confère seule aux sentiments une dignité; il est aristocrate, ravale les *âmes communes* et ne s'attache qu'*aux rois, aux grands, aux esprits bien faits.* Mais, par une conséquence involontaire de sa décision d'aller droit au fond de l'homme, Corneille est le moins aristocrate de nos grands écrivains, il peut être entendu de tout le monde; et il est le premier de nos poètes qui remporte cette gloire. Si la beauté tragique d'une action n'est point dans l'étendue des contrecoups qu'elle aura, mais dans l'effort qu'elle a coûté, le plus obscur d'entre nous n'y peut-il participer, aussi bien que le prince Nicomède? Si fait, et il dira, empruntant le mot du poète lui-même :

> L'occasion est moindre, et la vertu pareille.

Chacun retrouvera sur la scène sa propre âme, sinon sa propre histoire. A partir du *Cid*, le théâtre s'adressera donc à tous ceux, érudits ou ignorants, qui savent déchiffrer en eux-mêmes la nature de l'homme. Les

1. *Horace*, acte V, scène II.

chefs-d'œuvre qu'il produira seront appris par les enfants. Il deviendra l'école de la nation ; grande nouveauté.

Une autre conséquence de l'approfondissement que Corneille sut donner à la tragédie, est la surprenante impression de joie qu'il produit. Nul tragique n'est moins triste que lui. Malgré les coups d'épée, les breuvages mortels, les voiles de deuil, le livre refermé ne paraît plus contenir que des chants de victoire. En vain la mélancolie s'exhale par moments de quelque héros qui frissonne.

Mon cœur épouvanté se refuse à la joie [1],

dit l'un d'eux.... La dominante est une verte allégresse. La tragédie ne se définit donc plus par les pleurs qu'elle fait répandre? Non. Le malheur n'est plus son domaine. Corneille s'est détourné de tant d'épisodes lamentables dont l'histoire est remplie, des infortunés que plaignait Virgile, « mères, époux, héros magnanimes que la vie a quittés, jeunes hommes, jeunes filles mortes avant l'hyménée, fils mis au bûcher sous les yeux de leurs parents. » Il cherche ailleurs la substance de ses drames. Si l'homme n'a qu'à courber le dos et à pleurer, où est l'exercice de sa liberté intérieure? Il faut trouver dans les vieilles annales une de ces circonstances

1. *Nicomède*, I.

rares où un personnage réfléchi et fort se soit frayé à lui-même son destin. Et si cela est beau, cela n'est pas triste. Le triste, c'est de désirer et de ne pas pouvoir, d'être contraint et rejeté sur soi par la nécessité. Mais ici, le rocher de Sisyphe, qui ailleurs retombe sans cesse sur les pauvres hommes, est soulevé par un levier énergique, la volonté libre. Comment ne pas applaudir?

> Fortune, quelques maux que ta rigueur m'envoie,
> J'ai trouvé les moyens d'en tirer de la joie [1]...

Ces moyens précieux, presque tous les héros de Corneille en disposent, et, à les entendre en parler si bien, le spectateur se persuade aussi, quelquefois, qu'il les a en son pouvoir.

Voyons donc notre poète cherchant dans l'histoire, principalement dans l'histoire ancienne, « les grands sujets qui remuent fortement les passions, et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir ou aux tendresses du sang [2] ».

Il s'attache à quelque événement illustre, mais pourtant qui ne soit pas notoire au point qu'on n'y puisse introduire ou changer rien sans heurter le public. Une demi-obscurité se prête parfaitement à ces corrections que le drame apportera sans doute à l'his-

1. *Horace*, III, I.
2. *Discours du Poème dramatique*; éd. Marty-Laveaux, I. p. 15.

toire. Et voilà les deux conditions auxquelles un sujet tragique doit satisfaire d'abord.

Ce n'est pas tout. Il doit encore offrir une de ces situations bifurquées où les personnages ont à choisir entre deux voies et renoncent à l'une, non sans qu'il leur coûte beaucoup, pour suivre l'autre où « la raison » les engage. Les situations de ce genre sont assez rares dans l'histoire; mais on en trouve. Supposons, par exemple, que Brutus soit obligé par ses propres maximes de faire périr un fils qu'il aime, que ce parti lui soit douloureux à prendre, qu'il puisse matériellement y échapper, mais qu'il s'y résolve néanmoins par obéissance à une idée; cette angoisse mise sous nos yeux dans une belle anatomie de sentiments, voilà un sujet cornélien.

Si Corneille, le connaissant bien, l'a laissé à traiter à d'autres, on peut en deviner la raison. C'est qu'il manque à ce sujet-là une dernière condition, exigée aussi par le théâtre : le dénouement en paraît atroce, et amené par la force de sentiments que des spectateurs modernes n'eussent pas retrouvés en eux-mêmes. Il ne suffit donc pas de mettre au jour des victoires éclatantes du devoir sur les passions; il faut quelque chose de plus : que ce devoir soit compris par le public, en sorte qu'à l'émotion donnée par le spectacle de l'effort s'ajoute le plaisir de l'approbation.

La matière ainsi fournie par la tradition présente

au moins quelques points que le poète ne saurait changer. Il faut bien que Pompée soit assassiné en Égypte, et qu'Auguste échappe au couteau de Cinna. Le drame doit couler dans le canal de l'histoire authentique et sue de tous. Corneille en est très persuadé. Il ne se permet aucune retouche au texte de ses auteurs sans prévenir le lecteur et sans s'excuser. On a pu soutenir qu'il avait lui-même l'érudition, la pénétration et la véracité de l'historien; c'est pousser à l'excès une vue juste. Il suffit d'observer que Corneille a le souci de retracer dans ses poèmes le caractère des époques anciennes; il l'a du moins plus que ne l'avaient, au XVIIe siècle, les historiens de profession. Il va jusqu'à dire qu'il eût fait « un crime de théâtre » en habillant un Romain « à la française »[1]. Le mot est touchant : au demeurant, ce n'est pas contre le « théâtre » qu'il eût péché, mais contre une certaine fidélité au vrai (au vrai tel qu'il l'apercevait), dont non seulement l'érudit, mais l'artiste probe doit avoir le scrupule. Corneille se sentait obligé à « faire vrai », sans démêler si c'était son honnêteté ou les lois de son art qui le lui commandaient. Il se proposait (dans sa belle période de production), non d'inventer, mais de peindre.

Seulement, il n'avait pas une connaissance exacte et critique de ce passé qu'il eût voulu retracer. Il en

1. Examen d'*Horace*. Voy. plus haut les termes de la lettre à Saint-Evremont sur « les vieux illustres ».

avait plutôt la divination. Et, en cela, sa perspicacité est admirable. Balzac, Saint-Evremond le louent d'avoir ressuscité la vieille Rome; La Bruyère dit avec esprit que les Romains « sont plus grands et plus Romains dans ses vers que dans leur histoire »; en effet, les épitaphes des Scipions, sorties de terre un siècle après la mort de notre poète, semblent traduire en un latin rude quelques vers de ses tragédies. Il a donc le flair de l'antiquité, si je peux dire; et c'est un don de devin, de poète, qui n'a rien à voir avec les méthodes des érudits. Il remarque, par exemple, sur deux noms entre lesquels il hésite : « Aristie a plus de douceur, mais il sent plus *le roman*; Antistie est plus dur aux oreilles, mais *il sent plus l'histoire et a plus de majesté*[1]. » Cette façon de trancher, non par les documents, mais par la sonorité, et d'inspiration, ce qui est conforme à l'histoire, est moins d'un historien que d'un poète. Sans doute il rencontre juste fort souvent, parce que la science de l'homme aide plus que tous les autres documents à la reconstitution du passé; mais non moins souvent, il mêle à ses fables anciennes des façons de sentir toutes modernes; en particulier, toute la place qu'il donne aux femmes et à l'amour est par un placage romanesque sur l'antiquité. Bien des opinions, voire même des institutions qu'il fait intervenir, n'appartiennent qu'à la monarchie chré-

1. Lettre à l'abbé de Pure, du 3 nov. 1661; éd. Marty-Laveaux, X, p. 499.

tienne, telle qu'elle fut en France au XVIIe siècle. Il est vrai que ces traits se sont empreints dans ses ouvrages à son insu, et qu'il ne s'abaisse pas à l'allusion contemporaine.

Vérité historique et fiction sont donc chez lui entremêlées. Mais la couture est peu apparente[1]. Il sait inventer dans le sens de la réalité donnée. Plus exactement, il sait inventer les dessous qui rendent celle-ci logique. Lisez avec soin le récit de Tite-Live dont Corneille a tiré sa tragédie d'*Horace*. L'historien romain est sobre d'indications sur les caractères. Il fait parler un seul personnage. « Publius Horace, le père, déclarait tout haut qu'il jugeait le meurtre de sa fille légitime. » Une telle parole fait supposer chez cet Horace l'amour énergique de son pays mis au-dessus de ses attachements naturels. Bon, voilà un trait. Un peu plus loin, Tite-Live écrit : « Le vieillard embrassa son jeune fils;..... le peuple ne résista

1. L'abbé de Pure, son ami, le loue finement de cette habileté à prolonger l'histoire en poème. « Corneille a une chose qui lui appartient à lui seul, qui lui est propre, et d'où personne n'a pu encore approcher : c'est qu'il n'y a rien de si divers, de si changeant dans toutes ses pièces, qu'il n'unisse pas des traits si adroits et si bien ajustés qu'il semble que la suite soit naturelle et sans art, et que les événements supposés sont confondus avec les véritables.... Tout y paraît naturel et lié, plutôt par l'ordre des choses que de l'ouvrage, et par l'enchaînement des sujets que par les soins de l'esprit. » (*La Précieuse*, roman, 1656.) Voy. Marty-Laveaux, X, p. 479. Corneille lui-même parle de « l'ingénieuse tissure des fictions avec la vérité, où consiste le plus beau secret de la poésie ». (*Abrégé du Martyre de saint Polyeucte.*)

point aux larmes du père. » Ainsi donc ce rigide patriote, tout de même, a pleuré. Second trait, qui se croise avec le premier. Cherchez : il n'y a rien de plus. Avec de si pauvres données, Corneille a composé un personnage riche de vérité humaine et de nuances. Souvent même, il travaille sur une narration sèche, où aucune parole rapportée n'éclaire les sentiments des acteurs; mais un geste est décrit, cela suffit; une personne vivante, avec ses penchants, est révélée par ce geste. Moins encore, l'histoire ne fournit que le fait tout nu. Eh bien, c'est ici que la science de l'homme déploie ses inductions. En posant d'abord que tout acte humain doit avoir son explication dans l'homme même, cette science déterminera quel caractère il a fallu, quelles passions, quelles idées, quel choc contre la fortune, pour que la chose racontée dans l'histoire se soit produite justement telle, avec un tel ébranlement et de telles suites. Puis, une fois crayonnée la figure des personnages, par la connaissance sommaire qu'on a de leurs actions authentiques, on peut leur prêter, selon la vraisemblance, d'autres actions dont l'histoire ne dit mot, mais qui découlent de leur caractère ainsi restitué. Puis d'autres hommes ou femmes, nécessaires pour que la fable se déploie ou soit plus émouvante, sortent du néant avec un nom, une physionomie, une biographie, prennent une netteté précise qui ferait croire à une copie d'après nature. Souvenez-vous que la Camille

d'*Horace* a été songée toute entière par Corneille, qu'il n'y avait, dans l'ancien récit, pas même une place vide qui parût attendre ce personnage, — et que pourtant nous percevons à la respiration haletante de cette fille passionnée, qu'elle est bien sœur d'Horace, à la fois semblable et contraire à lui, ainsi que l'affinité du sang le veut, qu'elle est réelle enfin, au point que les études modernes sur les troubles nerveux peuvent la prendre pour sujet, comme un être naturel.

Faire marcher, parler, agir ces personnages vraisemblables sur un plancher de quelques pieds carrés, aux chandelles, durant quatre petites heures, de façon à procurer au spectateur l'illusion qu'il assiste au large déploiement de la vie même, et à lui en donner la secousse, la surprise, l'émoi, voilà le prestige du théâtre. Combiner avec sûreté les moyens par lesquels ce prestige est obtenu, voilà le métier de dramaturge. Corneille le possède très bien. Il croit même qu'il en existe des recettes, et que, les connaissant, il doit prudemment les garder pour son usage. « Mon humeur, écrit-il, n'est pas... d'éventer les secrets de plaire que je puis avoir trouvés dans mon art[1]. » Mais, à dire vrai, ce dont il fait mystère n'est pas si efficace; et les ressources réelles de son

1, Lettre à Boisrobert, 23 décembre 1637.

habileté se dévoilent naïvement dans son théâtre.

Produire l'illusion de la vie, voilà donc ce que cherche le dramatiste. Mais pour cela, qu'il se garde bien de la copier telle quelle! La vérité, sur les planches, s'obtient par une déformation systématique du réel. Il faut quelque chose de beaucoup plus simple, quelque chose de gros, de puissant, de serré, quelque chose aussi de symétrique et de rythmé. Conventions et procédés, sans doute, mais qui ont pour effet justement de faire paraître les choses humaines plus vraies, plus naturelles que nature. L'homme de théâtre se les représente ainsi simplifiées à lui-même d'abord; il n'aura donc besoin d'aucun artifice pour les représenter de la même façon au public; les détails qui font longueur, la dispersion, les brisures innombrables, l'inachevé perpétuel de la réalité s'évanouissent sous son regard; pour lui, le drame se dégage tout seul de la confusion des faits. Ainsi firent Sophocle, Shakespeare, ainsi Corneille.

Comparé à ses devanciers français, il se montre éminent par le don dramatique plus encore que par la science du cœur. Il sait d'inspiration qu'une scène de théâtre n'est point du tout une conversation capricieuse comme il s'en tient dans le monde, ni un débat de tribunal, ni une ode à deux ou trois voix. Ni Garnier, ni Montchrestien, ni Mairet ne l'avaient vu nettement. Il est donc le premier chez nous à avoir établi qu'une scène de drame veut une *amorce*, où

la situation se pose et le conflit s'engage, puis des *mouvements* successifs, tantôt *ascendants*, avec des sentiments qui vont croissant, des répliques qui se pressent, de plus en plus fortes, de plus en plus brèves, jusqu'à un *sommet* où les personnages prennent position à nouveau dans un trait résumant, décisif; tantôt *descendants*, lorsque l'émotion se calme, la véhémence décroît, et que la défense succède à l'attaque; — enfin une *conclusion* nette et carrée où, soit un désaccord et un déchirement, soit un satisfaisant unisson vient clore la phase du drame, que la *scène* a déployée. Découpez le *duo* de Polyeucte et de Néarque (acte II, sc. VI); marquez-en les *couplets* alternés, symétriques, les pauses, les renversements de la situation respective des personnages, l'ascension graduelle, le *tutti* final : vous aurez là le dessin de *scène* que vous retrouverez, moins manifeste, partout ailleurs.

— Mais, direz-vous, si ceci est une invention de Corneille, comment soutenir qu'il a introduit le naturel sur notre théâtre, — car enfin se peut-il rien de moins ressemblant à la nature que ces arrangements compassés et géométriques? — Il faut croire pourtant que l'art dramatique est tel; à la représentation, le relief de la vie est produit justement par cette régularité, et ce sont les conversations flottantes qui sentent l'artifice. Au reste, il faut bien que la structure symétrique des scènes soit essentielle à toute fable drama-

tisée, puisqu'on la retrouve dans *Œdipe Roi*, dans *Macbeth*, comme dans le *Cid*, chaque fois réinventée, et sans que les poètes se soient emprunté leur moule. Corneille, Molière, Racine, bref tous nos grands hommes de théâtre, ont accusé fortement cette ordonnance scénique; leurs ouvrages traduisent néanmoins, mieux qu'une sténographie ne saurait faire, l'animation des cœurs passionnés.

S'il est vrai qu'une scène de l'*Avare* ou d'*Andromaque* sera construite sur le même patron qu'une scène du *Cid*, il reste que Corneille fut le premier, l'initiateur. Ajoutons qu'il s'est perfectionné.

A trente ans il a donné la forme définitive à certaines parties du drame : il ne s'en tient pas là. On ne trouverait, sans doute, nulle part une *exposition* plus forte que celle du *Cid*. Lorsque le rideau tombe sur le premier acte, on est au cœur du sujet; la situation est nouée; on connaît les personnages, non par des portraits, mais par leurs propres démarches; on sait l'amour des jeunes héros, on les voit séparés, on mesure la vigueur de leur attache et celle de l'idée qui la rompt, on sent déjà tout le frémissement du drame. Cependant le métier n'est pas sûr encore : les scènes ne s'enchaînent pas, et après la mort du comte, l'action piétine. C'est bien; une autre fois Corneille y pourvoira. Dans *Polyeucte*, il va se compléter. Ici la dramaturgie est parfaite, sans gaucheries, ni ficelles subtiles. Faites halte après chaque baisser de rideau,

ou même après chaque scène, et relevez le point où la fable est parvenue; n'a-t-elle pas avancé? Si fait, continuement, et par des causes visibles, bien expliquées, naturelles d'ailleurs, — car ce ne sont que les répercussions des sentiments des personnages les uns sur les autres.

Bientôt Corneille, comme nous l'avons dit, mit sa complaisance dans l'exercice de ce talent rare. Il s'amusa à combiner des intrigues, fit tenir en équilibre un *Héraclius*, un *Pertharite*, un *Œdipe*, où les événements s'enchevêtrent. Le métier chez lui devient de plus en plus adroit; l'art se subtilise. Mais alors même le poète ne descend pas jusqu'au mélodrame. Les événements, tout extraordinaires qu'ils sont, n'accaparent point l'attention due aux mouvements de l'âme. Mis à part *Clitandre*, *Héraclius* et *Don Sanche*, qui sont des tentatives singulières et comme des fugues, on ne trouve pas dans ses tragédies de suppositions d'enfants, de déguisements, de reconnaissances fortuites et soudaines. On ne trouve pas davantage d'exemples d'un autre genre de travestissement; je veux parler de ce procédé dramatique raffiné et affectionné de Racine, qui consiste à prêter aux personnages des paroles contraires à leurs sentiments cachés tout en donnant à deviner ceux-ci sous l'hypocrisie du discours. Les héros cornéliens ne savent mentir ni aux autres, ni à eux-mêmes; jusque dans leurs entortillements et leurs perversités, ils

sont explicites. Tout ce théâtre est adroit, certes, mais ingénu; il ignore le raffinement du masque.

Le style d'un poète dramatique devrait être tel qu'on n'y fît pas attention. Il est fâcheux pour l'illusion que toutes les créatures d'un même auteur parlent une langue uniforme. Mais cela sans doute est inévitable. La phrase est empreinte toujours des habitudes de l'esprit. Ainsi Corneille, relevant dans l'homme les facultés lucides qui raisonnent et commandent, écrira nécessairement une langue toute logique, tendue, arrêtée, forte, sans tressaillements ni langueurs; homme de théâtre, il y introduira le balancement et le nombre.

Cette langue est-elle originale? A vrai dire, on trouve, dans la trame de l'élocution cornélienne, des expressions textuelles et jusqu'à des vers entiers de Mathurin Régnier, de Mairet, de Godeau; le moule des phrases de Malherbe y est reconnaissable en cent endroits. Inversement, il est des formules et des morceaux de Rotrou, surtout de Brébeuf, qu'on pourrait faire passer pour être de Corneille. Et, malgré toutes ces rencontres, à juger dans l'ensemble, la diction de notre poète n'est pas imitée, ni davantage imitable. Même dans une bagatelle, un remerciement au roi, ou un sonnet de circonstance, la griffe du lion paraît à quelque trait, et sert de signature.

Il n'est pas facile de caractériser en peu de mots ce

style de maître[1]. Si on le compare à la manière des écrivains antérieurs ou contemporains, il ne paraît pas fort brillant. Montchrestien, Schelandre, Théophile, Rotrou sont plus pittoresques, souvent. Rapproché des Espagnols, Corneille semble abstrait, pauvre, éteint, empêtré de termes qui ne font pas image. Il a l'imagination grande, pourtant; mais il n'est pas sensuel, il ne veut pas l'être. Il ne jouit pas du monde visible, et le laisse là pour scruter le mécanisme des âmes.

Cependant, qu'il s'agisse de nous faire entendre les sentiments qui fermentent dans un héros, voici l'expression découpée, circonstanciée, patiente, appuyée, un peu massive, mais qui ne laisse rien à désirer, sinon peut-être un peu plus d'indétermination et de lointain. Avec cela, il ne faut pas exagérer la raideur de ce ferme style; Pauline et le vieil Horace ont des moments de demi-mollesse, et leur voix n'est pas toujours si assurée. Mais que, du milieu de ces tendresses et de ces plaintes, quelque idée se dégage, et du coup saisisse le gouvernail des volontés, alors le raccourci de la formule brève, impérieuse, enlève tout.

En effet, pour Corneille, l'art de versifier est, essentiellement, l'art de formuler. Il sait bien, sans doute, que le rythme a la vertu de surajouter à l'expression

1. La meilleure caractéristique peut-être qu'on en ait donnée se trouve dans l'*Histoire de la littérature française* de M. G. Lanson, p. 435.

exacte quelque chose qui retentit plus loin, et fait rêver au delà de ce que les mots signifient. Il le dit avec vérité :

Certes, dans la chaleur que le ciel nous inspire,
Nos vers disent souvent plus qu'ils ne pensent dire;
Et ce feu qui sans nous pousse les plus heureux
Ne nous explique pas tout ce qu'il fait par eux[1].

Il lui arrive même de laisser échapper, par intervalles, des vers purement poétiques, tantôt radieux, tantôt sombres ou frissonnants :

Grenade et l'Aragon tremblent quand ce fer brille...,

crie triomphalement le comte de Gormas; et Cinna, troublé à l'idée d'un poignard frappant des personnes royales, murmure avec horreur :

Le coup dont on les tue est longtemps à saigner....

Mais ces éclairs d'une poésie voisine de Shakespeare sont rares chez Corneille. Évidemment il s'en détourne et s'applique ailleurs. Son usage constant, sa méthode, est de se servir du vers comme d'un outil de précision pour anatomiser l'âme, ou comme d'un coup de balancier pour frapper la maxime[2]. En

1. *A Mgr l'éminentissime Cardinal Mazarin. Remerciements*; éd. Marty-Laveaux, X, p. 96.

2. N'oublions pas qu'il est de plus en plus préoccupé du naturel. En 1669, il désavoue, comme trop artificiel, le procédé de style, fréquent chez lui, où les répliques s'opposent vers à vers : « L'entretien de Daphnis avec Clarimond a une affectation assez dangereuse, de

cela comme en tout le reste, il aime la clarté totale, et il professe qu'on ne peut pécher que par manque de l'avoir assez dégagée. Il s'y applique donc, avec sa conscience exemplaire, en honnête ouvrier.

ne dire que chacun un vers à la fois; cela sort tout à fait du vraisemblable, puisque naturellement on ne peut être si mesuré en ce qu'on s'entredit. Les exemples d'Euripide et de Sénèque pourraient autoriser cette affectation, qu'ils pratiquent si souvent, et même par discours si généraux, qu'il semble que leurs acteurs ne viennent quelquefois sur la scène que pour s'y battre à coup de sentences; mais c'est une beauté qu'il ne leur faut pas envier; elle est trop fardée pour donner un amour raisonnable à ceux qui ont de bons yeux, et ne prend pas assez de soin de cacher l'artifice de ses parures, comme l'ordonne Aristote. » (*Examen de la Suivante.*)

L'INVENTION DES DRAMES CLASSIQUES DE CORNEILLE

I

L'invention du « Cid ».

A la fin de 1636, Corneille a donné déjà huit ouvrages au théâtre, principalement des comédies. Ces pièces, que lui-même, un peu plus tard, appellera « les péchés de sa jeunesse et les coups d'essai d'une muse de province[1] », ont été reçues avec un succès brillant. Justement la poésie dramatique a pris le pas sur les autres genres dans la faveur du public; elle devient « l'amour de tous les bons esprits » et commence à procurer de petites rentes aux poètes, en même temps qu'aux troupes de comédiens; parmi les auteurs, les Normands surtout sont à la mode[2], et parmi les Normands, Corneille fait figure au premier rang. En 1634, à l'apparition de sa comédie de la *Veuve*, les principaux auteurs de l'époque l'ont enguirlandé de louanges emphatiques, selon le goût régnant, exaltant en lui les mérites auxquels eux-

1. Première lettre à M. de Zuylichem (1649).
2. « Maintenant, pour se faire croire excellent poète, il faut être né dans la Normandie », écrit, non sans jalousie, le sieur de la Pinelière, Angevin, en tête de sa tragédie d'*Hippolyte* (1635).

mêmes prétendent; l'un deux, Scudéry, s'est écrié :

Le soleil est levé, retirez-vous, étoiles !

Bref, notre poète a déjà la vogue.

Le *Cid* va lui apporter tout autre chose, la gloire, mais au prix d'une rupture avec tous ces gracieux complimenteurs de la *Veuve*. C'est que le *Cid* n'est plus une pièce à la mode, rassemblant les caractères épars dans les diverses productions qui ont cours; c'est une nouveauté forte, qui oblige le jugement public à se renouveler aussi.

Le sujet du *Cid* est espagnol, et Corneille l'a tiré d'un original espagnol. On a illustré ce fait d'une anecdote. Un certain M. de Chalon, ancien secrétaire des commandements de la reine Marie de Médicis, s'était retiré à Rouen; Corneille le connut et reçut de lui cet avis : « Monsieur, le genre de comique que vous embrassez ne peut vous procurer qu'une gloire passagère. Vous trouverez dans les Espagnols des sujets qui, traités dans notre goût, par des mains comme les vôtres, produiront de grands effets. Apprenez leur langue; elle est aisée; je vous offre de vous montrer ce que j'en sais et, jusqu'à ce que vous soyez en état de lire par vous-même, de vous traduire quelques endroits de Guilhem de Castro[1]. » Et ainsi le *Cid*

1. Cette anecdote a paru pour la première fois cent ans plus tard, dans le tome II, p. 137, des *Recherches sur les théâtres de France*,

aurait vu le jour par les exhortations d'un officieux. Cette anecdote est peut-être authentique; en tout cas elle est superflue. Depuis huit ans déjà, Rotrou, ami de Corneille, exploitait Lope de Vega. L'année même du *Cid*, deux nouvelles de Cervantes étaient portées sur la scène française; on parlait l'espagnol très communément, comme on le voit par les citations que Corneille fait lui-même et ne prend pas soin de traduire; du reste, dans ses propres pièces de jeunesse, il en est plus d'une sans doute dont on pourrait retrouver le modèle dans le foisonnant théâtre de Valence et de Séville s'il était mieux exploré.

Il est donc tout simple que la petite édition, laide et incorrecte, des *Comédies de Don Guillen de Castro*, imprimée à Valence en 1621, soit tombée entre les mains de notre auteur, et qu'il y ait lu sans aide les *Jeunesses* ou les *Enfances du Cid*, en deux parties[1]. Ce Don Guillen de Castro y Bellevis, gentilhomme valencien, pensionné du duc d'Osuna, caractère turbulent et inquiet, esprit ardent, était mort misérable cinq ans auparavant (le 28 juillet 1631), à l'hôpital de la Couronne d'Aragon, à Madrid. Il n'avait pas été sans gloire, et le roi du théâtre, Lope de Vega, lui avait publiquement témoigné de l'estime. Cependant

de Godard de Beauchamps (1735), lequel déclare la tenir du P. Tournemine, rédacteur du *Journal de Trévoux*.

1. Il faut consulter l'excellente édition du texte des *Mocedades del Cid*, donnée avec une introduction et un commentaire, par M. Ernest Mérimée, Toulouse, Privat, 1890.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sa comédie du *Cid*, avec toute son œuvre, fut bientôt presque oubliée dans son pays même; Corneille l'éclipsa entièrement, et plus tard, en 1658, Don Juan-Bautista Diamante, reprenant le même sujet dans sa comédie *El Honrador de su Padre*, négligera son compatriote Guillen de Castro pour ne s'attacher qu'au *Cid* français.

Mais Guillen de Castro, à son tour, n'était qu'un arrangeur plein de génie, et la fable de ses *Jeunesses du Cid* lui arrivait toute faite, enrichie et fixée par une tradition de cinq cents ans. Maints vieux *romances*, dont une partie notable venait d'être recueillie (1600), dans un *Romancero general en neuf parties*, avaient tracé, dans l'esprit du peuple espagnol, l'héroïque et rude figure du *campeador* Rodrigo Diaz de Bivar, qui est le *Cid*. Castro recueille ces chants traditionnels dans son drame, et souvent, comme le mètre des vers est le même, les y enchâsse tout simplement, avec une gaucherie qui ne déplaît pas[1]; en sorte que le poème imité par Corneille est plutôt l'œuvre de toute une nation, que celle d'un seul auteur.

Par suite de cette longue transmission de la légende,

1. Vingt-trois romances sont ainsi pillés ou naïvement intercalés dans le drame de Castro; en particulier, les deux romances que Corneille cite dans les éditions de sa tragédie postérieures à 1648 : « Par devant le roi de Léon, doña Chimène, un soir... » et « A Chiméne et à Rodrigue, le Roi prit la parole et la main... », il a pu le trouver, par fragments, dans les *Jeunesses du Cid*.

la figure des personnages s'était modifiée; le Cid n'était plus le chef de bande intraitable, redoutable à son roi même, dont les vieux romances féodaux gardaient le souvenir; il était devenu loyal sujet, galant et délicat. Doña Ximeña, son épousée, s'était bien affinée aussi. Mais surtout le sens primitif de l'histoire de leur mariage s'était perdu. Les spectateurs du *Cid* de Corneille, qu'offusqua la promptitude de la réconciliation opérée par l'admiration et l'amour, auraient été bien surpris d'apprendre que Chimène, à l'origine, voulait épouser Rodrigue, précisément *parce qu'il lui avait tué son père*[1]; c'était une rançon due; l'intérêt de la maison privée de son chef exigeait, selon les idées du XIIe siècle, que ce chef fût remplacé, et par qui? — par celui-là même qui avait fait le dommage : un homme pour un homme. Cependant, la conception de l'amour courtois s'étant répandue, on supposa plus tard que c'était l'amour qui avait porté l'un vers l'autre Rodrigue et Chimène, malgré le sang versé qui les séparait. Et alors, loin que la mort du comte fût le premier motif du mariage, il y devenait un obstacle; on imagina donc une lutte entre le sentiment de l'amour et celui du point d'honneur qui exigeait satisfaction pour le meurtre. Ainsi cette rude et très positive histoire du mariage du *Cid* devenait un drame de passion. Cette transformation est seulement

1. Corneille, lui-même, s'il s'en est avisé, n'a rien dit.

commencée dans les plus modernes romances; chez Guillen de Castro elle est tout à fait accomplie. Dans les *Jeunesses du Cid*, l'amour est décidément vainqueur du devoir féodal de vengeance, non sans un long combat intérieur, que de très belles scènes, et surtout celle de l'entrevue déchirante des deux amants, traduisent fortement aux yeux.

Corneille fait encore un pas de plus. Et le *Cid* français devient le *Cid* définitif, parce qu'en lui la transformation de la légende s'achève, et cette bizarre situation, de la fille épousant le meurtrier de son père, est rendue naturelle. Comment cela?

Par une façon nouvelle et profonde de comprendre l'amour.

On a répété que le *Cid* de Corneille fait voir l'amour vaincu par l'honneur; c'est là une idée fausse ou du moins superficielle; car Rodrigue et Chimène, d'acte en acte, vont s'aimant davantage, et malgré tout ils s'épouseront. D'autres estiment, au contraire, que Corneille nous a fait applaudir au triomphe de l'amour sur tous les autres sentiments; Alexandre Dumas fils l'a soutenu, M. Jules Lemaître penche de ce côté. Le paradoxe est joli; mais il ne faudrait pas trop le prendre au sérieux. Que l'on rapproche seulement ici *Roméo et Juliette* de Shakespeare; on y verra dépeint l'amour de deux jeunes gens appartenant à deux familles ennemies : ils ne cherchent pas à se gagner en satisfaisant d'abord à la haine de leurs

pères ; ni pères, ni race, ni honneur héréditaire n'existent plus pour eux : leur passion les isole du reste des hommes. Rodrigue et Chimène sont d'une autre nature : ils plient leur passion à l'inflexible point d'honneur, sans pour cela cesser de s'aimer.

Et ainsi l'on reconnaît que le combat dont les péripéties font tout le *Cid*, se livre, non pas entre deux sentiments opposés, mais entre deux suggestions contraires, inégalement fortes, d'un même sentiment : l'amour. Première suggestion, toute naturelle : on veut son propre bonheur, par le bonheur de ce qu'on aime; donc le Cid endurera la réprobation de la terre entière plutôt que d'apporter le deuil dans la maison de Chimène, et de la perdre, et Chimène, pourquoi voudrait-elle se torturer elle-même avec tout ce qu'elle adore ? — Mais une deuxième suggestion succède, plus haute, plus puissante : on veut être estimé, et, s'il se peut, admiré de ce qu'on aime; on veut mériter l'amour ; on veut se sentir aimable et grand ; donc le Cid pensera : tout, plutôt qu'une conduite qui me rendrait *indigne d'elle*[1] ; *j'attire ses mépris en ne me vengeant pas*, c'est pourquoi il faut que je me venge, même sur quelqu'un des siens, car son mépris m'est encore le plus insupportable ; au demeurant, *un homme sans honneur ne la mérite pas*; ainsi en écoutant la première et superfi-

1. Sont imprimés en *italiques* les passages empruntés textuellement à Corneille.

cielle inspiration de l'amour, qui est l'envie d'être heureux ensemble, *je me rendrais indigne de cet amour*, par suite, j'en empoisonnerais toute la vraie douceur, je le tuerais vraiment. Conclusion : il faut que je frappe son père et fasse saigner son cœur, pourquoi? précisément *pour la mériter*, et précisément parce que je l'aime. Même réflexion et même conduite en Chimène. *Sa générosité doit répondre à* celle de Rodrigue; celui-ci l'a offensée *pour se montrer digne d'elle*; elle doit réclamer sa mort *pour se montrer digne de lui*[1]. La première inspiration cède à la seconde, évidemment. Mais il n'est pas vrai que l'amour soit le vaincu, puisque c'est *par amour* encore que Rodrigue et Chimène surmontent l'amour. Seulement l'amour est un étrange maître, il paraît conseiller des choses contradictoires ; on ne sait comment le satisfaire ; en cherchant le bonheur immédiat ? mais c'est un leurre ; car le bonheur qui se sent immérité n'est pas longtemps savoureux, et l'on jouit moins de ce qu'on a que de ce qu'on est ; — en s'appliquant à valoir, au prix du sacrifice du bonheur ? Mais est-ce encore l'amour, s'il faut perdre son objet pour le mieux mériter ? Voilà justement l'angoisse que le *Cid* expose : la mise en déroute du fantôme souriant de l'amour,

1. Dans l'*Agesilan de Cotchos*, de Rotrou, joué peu avant le *Cid*, on trouve le paradoxe indiqué : *J'ai dû pour mon honneur poursuivre ton supplice* (V, 1).

par l'amour sévère, réel, lequel exige le renoncement aux satisfactions prochaines. Il n'est pas de plus beau sujet, sans doute. Au premier regard, on le trouve subtil : c'est qu'il est profond. Réfléchissez-y bien ; pesez ce mot : *l'amour porte en lui son obstacle*[1].

Assurément l'obstacle qui s'élève en travers du chemin de Rodrigue est fort particulier et bizarre, il ne se rencontre que dans une société féodale, très vieille ; il nous faut de la complaisance pour admettre ce devoir d'immoler un frénétique qui a brutalisé notre père, comme primant tout le reste, au point qu'il devienne impossible de nous estimer nous-même si nous y manquons ; il faut faire effort pour nous représenter que tous les gens de bien et même une tendre fille, Chimène, tiennent, sans examen ni hésitation, ce point d'honneur ombrageux et cruel pour un commandement qui déshonore ou glorifie, suivant qu'on y obéit ou non ; toute cette aventure est donc fort lointaine.

Et néanmoins la situation est éternelle. Au devoir féodal de vengeance, substituez tout autre devoir dont l'accomplissement satisfasse la conscience en déchirant le cœur ; substituez simplement ce que nous

1. Ce mot se trouve, admirablement développé, dans *Ma Jeunesse*, de Michelet (p. 322-340), à propos de *Paul et Virginie*. C'est une sorte d'énigme qu'il faut pénétrer et qui en vaut la peine. « ... Quel profit pour moi d'avoir appris à ne plus confondre l'amour avec les passions !... Le véritable amour a la flamme chaste et haute ; seul, il porte à l'héroïsme.... »

mettons aujourd'hui sous ce même nom d'honneur, aux significations changeantes, et vous retrouvez tout le combat intérieur du *Cid*. Il est vrai à jamais que l'amour enferme une contradiction, celle qui s'élève entre le désir et le désir de valoir; que lorsqu'on est séparé par quelque obstacle de conscience, on est d'autant plus arrêté par cet obstacle, que l'on aime plus fortement,

> Car tout ce qu'il oppose au cœur,
> Il le puise dans le cœur même[1].

Et avec cela comme Chimène et Rodrigue en sont un sûr exemple, l'amour ne fait que grandir par ces raidissements de la volonté pour le surmonter.

Voilà ce que Corneille introduit d'humain, de vivant, d'éternel, dans l'ancienne fable du *Cid*. A vrai dire, on trouve chez Guillen de Castro quelque indication de ce sentiment qui fait tout le ressort du drame français : « Tu aurais vaincu, Señora, dit Rodrigue, si je n'avais imaginé qu'après l'outrage, tu aurais abhorré comme infâme celui que tu avais aimé pour son honneur » (v. 1131-36). Mais c'est là tout. Et le reste des *Jeunesses du Cid* fait voir que dans l'esprit de Castro, Rodrigue se décide à combattre le comte, *quoiqu'il* aime sa fille, et non point

1. Sully-Prudhomme. *Les Vaines tendresses*. — *L'Obstacle*. Il faut comparer le poème du *Bonheur*, du même auteur (troisième partie), et le drame d'Ibsen : *Rosmersholm*. (*L'esprit des Rosmer ennoblit mais il tue le bonheur*.)

du tout *parce qu'il* l'aime[1]. Cette dernière contexture, hardie, serrée, paradoxale, et tout de même appuyée sur une psychologie solide, est donc bien proprement l'œuvre de Corneille.

On voit, en somme, que dans le développement de cette étrange fable du mariage du Cid, trois moments se laissent discerner : 1° Selon la tradition ancienne, féodale, brutale, Rodrigue épouse Chimène parce qu'il a tué son père, et pour réparer; il n'est d'ailleurs pas question d'amour entre eux; 2° selon la conception courtoise et galante, suivie par Guillen de Castro, Rodrigue et Chimène s'aiment, et dès lors la double aventure du comte tué par le fiancé de sa fille et du mariage de l'orpheline avec le meurtrier de son père, devient quelque chose de scabreux et de difficilement explicable, dont Castro, compilateur ingénu, se tire comme il peut, non sans incohérence; l'aventure barbare jure toujours avec les sentiments poussés au tendre; 3° enfin, selon l'interprétation fondée sur la science profonde du cœur, que Corneille a donnée,

1, Un détail : tout le monde se rappelle que les stances de Rodrigue se terminent invariablement par le nom de Chimène. Son amour lui ramène toujours cet objet dans la pensée. Dans Guillen de Castro, le monologue correspondant se compose, d'abord de trois *octaves* s'achevant également chacune sur le nom de Ximeña; puis d'un long *romance* épique, et de quatre quatrains (v. 518-585) où l'amante de Rodrigue ne figure plus; elle est comme effacée de son souvenir. En imposant à toutes les stances cette même chute amoureuse et délicate, Corneille a voulu montrer qu'il n'y a pas simple succession de pensées dans l'esprit du héros, mais enchaînement serré et que c'est encore l'amour qui portera Rodrigue à tirer l'épée contre le comte.

Rodrigue tue, puis épouse (ou épousera), comme dans la vieille légende; il aime et est aimé, comme dans la fiction galante; mais ces deux éléments disparates se combinent sans se contrarier, pourvu que l'on admette que le châtiment d'un affront est un devoir de conscience auquel on ne peut faillir sans infamie; alors Rodrigue tue *parce qu'il aime*, Chimène veut tuer *parce qu'elle aime*, car l'amour oblige; toute l'histoire s'harmonise, s'unifie, s'éclaire, devient satisfaisante. Jusque-là plusieurs versions en ont couru, comme des brouillons que l'imagination populaire ébauche, puis rature, cherchant toujours autre chose. Mais après Corneille, elle se repose; l'aventure tragique du Cid est fixée. Diamante et les autres poètes à venir ne pourront plus que traduire ou paraphraser.

II

L'invention d' « Horace ».

Bien que soutenu par l'admiration du public et par le sentiment joyeux de sa force, Corneille resta, en somme, ébranlé des critiques du *Cid*. Il avait nié vaillamment, contre Scudéry, que l'amour de Chimène fût contraire à la décence, et que son drame choquât les règles d'Aristote; mais les flèches avaient tout de même porté, laissant le venin dans la plaie. Il avait, je l'ai dit, le caractère timide, enclin au respect. La

chaleur de la bataille une fois tombée, il se demanda s'il n'y aurait point quelque raison dans les observations que l'Académie présentait avec mesure et gravité. Il songea que s'il pouvait parvenir à joindre aux beautés naïves qui avaient enlevé l'admiration de la foule, l'exactitude des règles que les savants louaient dans les poèmes anciens, il grandirait encore et dépasserait le *Cid*.

Toute l'année 1638 fut occupée de ces réflexions troublantes; tantôt il se pliait à ce que la poétique autorisée recommandait, tantôt il se révoltait contre ce joug arbitraire. « Il ne fait plus rien, écrit Chapelain le 15 janvier 1639[1], et Scudéry a du moins gagné cela, en le querellant, qu'il l'a rebuté du métier, et lui a tari sa veine. Je l'ai, autant que j'ai pu, réchauffé et encouragé à se venger et de Scudéry et de sa protectrice (l'Académie sans doute), en faisant quelque nouveau *Cid* qui attire encore les suffrages de tout le monde, et qui montre que l'art n'est pas ce qui fait la beauté; mais il n'y a pas moyen de l'y résoudre; et il ne parle plus que de règles et que des choses qu'il eût pu répondre aux académiciens, s'il n'eût pas craint de choquer les puissances, mettant au reste Aristote entre les auteurs apocryphes, lorsqu'il ne s'accommode pas à ses imaginations. » Cependant, les conseils goguenards de Chapelain ne furent

1. A Balzac. Lettre citée dans l'édit. Marty-Laveaux.

pas suivis; après y avoir songé, Corneille trouva plus beau de désarmer les critiques en les satisfaisant, que de les réduire au silence par un nouveau chef-d'œuvre irrégulier. Il conçut et exécuta, dans les deux années 1639 et 1640, deux tragédies, *Horace* et *Cinna*, avec le souci d'être, cette fois, irréprochable.

Faut-il le louer de cette conversion aux *Règles* et nous en réjouir? Presque tout le monde, aujourd'hui, la regrette. Sainte-Beuve, qui goûtait dans les écrivains l'humeur et la verve, aurait souhaité que l'auteur du *Cid* s'obstinât dans sa belle insouciance des poétiques étroites[1]. Ceux que délecte la jeunesse d'allure de ce premier chef-d'œuvre sont du même avis; en passant aux tragédies plus dépouillées et serrées qui suivirent, ils murmurent : C'est dommage! Libre d'entraves, Corneille eût suivi les inspirations de son génie et tenté des routes hardies....

Il est vrai, les règles que « les habiles » de 1640 tiraient d'Aristote (compris tout de travers) sont arbitraires et caduques. Le scrupule de les observer fit dépenser beaucoup d'ingéniosité en pure perte. Et d'ailleurs, même raisonnables, il eût fallu les *repenser*, les *retrouver en soi*, au lieu de les tirer telles quelles d'un vieux livre, pour qu'elles fussent autre chose qu'un artifice puéril.

Cependant, toutes fausses, gênantes et vaines que

1. *Portraits littéraires, I. Corneille.*

soient ces Règles à nos yeux, tout odieuses qu'elles dussent être au poète contre qui elles avaient servi de machines de guerre, celui-ci, en voulant s'y plier, se montra sage et détaché. En somme, il n'est que deux sortes de guides pour l'artiste : ou bien le plaisir du public, la mode, l'appétit du succès, ou bien une haute et exigeante idée de la perfection de son art. Or le souci de plaire souvent égare, plus souvent déçoit, et, au total, ne suffit point; il n'était pas mauvais qu'un jeune poète en fût prévenu, le lendemain d'un triomphe. Les Règles, au contraire, sont une superstition noble; elles mettent dans l'esprit une salutaire notion d'obéissance et de respect, qui a toujours sa valeur, alors même qu'on se trompe sur ce qui mérite d'être respecté et obéi; elles rappellent que la production de la moindre chose belle est difficile, et qu'après le succès le plus éclatant auprès des contemporains, il reste d'autres juges désintéressés, incorruptibles, à satisfaire : les *grands hommes de l'antiquité*[1], premiers modèles et patrons de la confrérie où l'artiste s'honore d'être reçu; en se rattachant à cette tradition ancienne, celui-ci apprend à considérer aussi la postérité, à composer pour la durée. Et enfin,

1. Racine : première préface de *Britannicus* : « De quel front oserais-je me montrer, pour ainsi dire, aux yeux de ces grands hommes de l'antiquité que j'ai choisis pour modèles? Car... voilà les véritables spectateurs que nous devons nous proposer; et nous devons sans cesse nous demander : « Que diraient Homère et Virgile, s'ils « lisaient ces vers? Que dirait Sophocle s'il voyait représenter cette « pièce? »

comme on le voit par la tragédie athénienne, dont les règles étaient méticuleuses, il n'est point de cadre si étroit que le génie ne puisse y donner toute sa mesure: ce que l'œuvre perd en déploiement, elle le regagne en profondeur. Ainsi Corneille, après le *Cid*, ne grandira plus comme poète, mais, avec *Horace*, *Cinna* et surtout *Polyeucte*, il devient ce qu'on appelle un Maître[1].

Ce n'est pas qu'*Horace* ou *Cinna* soient des œuvres parfaites, ni peut-être même plus approchées de la

1. Écoutez les observations profondes de Hans Sachs, dans les *Maîtres chanteurs* : « Aux jours bienheureux de la jeunesse, quand de puissantes aspirations remuent profondément notre âme, soulèvent notre poitrine et dilatent notre cœur vers l'extase des premières amours, il peut réussir à beaucoup, il arrive à plus d'un de chanter une belle chanson : le printemps l'a chantée pour lui! Mais lorsque viennent l'été, puis l'automne et l'hiver, les soucis, les nécessités de l'existence, maint conjugal bonheur aussi, les enfants qu'il faut baptiser, les affaires. les contestations et les conflits, ceux qui, malgré tout, réussissent à créer encore de beaux chants, ceux-là, voyez-vous bien, ceux-là, ce sont eux qu'on appelle des Maîtres!.... Apprenez les règles des Maîtres, étudiez-les, tandis qu'il en est temps encore, pour qu'elles vous soient des guides fidèles; pour qu'elles vous aident à conserver, à retrouver, dans votre cœur, les trésors qu'y ont déposés le printemps, la passion, l'amour, aux années de votre jeunesse, quand vous ne connaissiez encore que la joie des aspirations illimitées.... Ces trésors-là, les règles seules vous les rendront un jour intacts. — Mais ces règles, qui donc enfin les a créées, pour qu'elles soient en si grand honneur? — Ceux qui les ont instituées furent des Maîtres qui n'obéirent, en le faisant, qu'à des nécessités profondes; des esprits cruellement étreints par les tristesses mêmes de la vie : c'est sous l'empire de leur détresse, de leurs âpres aspirations, de leurs regrets, qu'ils se composèrent une image, et, pour ainsi dire, un modèle, afin de conserver en lui, ferme et clair, le souvenir béni de leur jeunesse et de l'amour de leur jeunesse; — afin d'y reconnaître encore le printemps évanoui.... » (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, acte III, sc. 1; — trad. Brinn Gaubast.)

perfection que le *Cid* : la première de ces tragédies pèche contre l'unité de composition, la seconde contre l'unité d'intérêt; en vérité la tragi-comédie de 1636, tout entière poussée d'un seul souffle, était plus harmonieuse; seulement on y sentait l'heureuse réussite, le coup de fortune, le charme d'un sujet admirable qui porte l'auteur et laisse douter de ce qu'il ferait une autre fois d'une matière moins riche; ici, au contraire, la vigueur d'esprit de l'artiste éclate authentiquement; tout est médité comme dans un tableau de Poussin, voulu, appuyé, d'une précise certitude.

La légende épique des trois Horaces combattant les trois Curiaces, aux tout premiers temps de Rome, est rapportée par Tite-Live. Corneille a inséré le texte même de l'historien latin dans les recueils de son théâtre qui parurent de 1648 à 1656; on avait ainsi sous les yeux la matière, et l'on pouvait apprécier la part d'invention du poète. Il ne disait rien, il est vrai, de la *comedia* de Lope de Vega (publiée en 1623) qui probablement fut un intermédiaire entre Tite-Live et lui[1]. *El Honrado Hermano* (le frère épris de son honneur) dramatisait, avec surabondance de personnages et d'aventures, la même vieille fable. Si l'on admet que Corneille a travaillé sur Lope, ce n'est plus sa richesse d'invention, mais sa magistrale simplicité

1. Voy. Ernest Martinenche : *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine* (Paris, 1900), p. 224-235.

que j'admire. Il agrandit la matière en la dénudant.

La raison qui l'a porté à choisir ce sujet est contenue sans doute dans une indication de Tite-Live lui-même : « Cette guerre des Albains et des Romains était presque une guerre civile entre pères et enfants[1].... » La situation est donc telle que des personnes qui s'aiment doivent se combattre : leur gloire leur impose de se faire souffrir. Et voici bien le même ordre de sentiments où se mouvait déjà le *Cid*, voici le même genre d'intérêt, naissant d'un conflit artistement détaillé entre une passion naturelle, involontaire, et une passion raisonnée, libre : Corneille continue dans le chemin qu'il a frayé.

Cette fois, c'est le devoir d'obéissance à la patrie qui s'oppose « aux tendresses du sang ». L'antiquité grecque et romaine offre cent exemples fameux de cette vertu civique. La Cité déesse exigeait le perpétuel sacrifice de la *chose privée* à la *chose publique*, sacrifice quelquefois sanglant. Rome en particulier sut pratiquer cette religion de l'État, et y a puisé sa force de cohésion. Les aventures de Mucius Scévola, d'Horatius Coclès, de Clelia, de Brutus, de Curius Dentatus, de Décius, etc., répètent à satiété cette unique maxime : la communauté des citoyens a tout droit sur chacun de ses membres. Le sacrifice des Horaces romains est

1. « *Bellum... civili simillimum bello, prope inter parentes natosque....* » Liv. I, XXIII.

donc très bien choisi pour représenter ce que peut coûter aux individus le culte de la patrie.

Il est ordinaire que le patriotisme nous oblige à combattre et à tuer sans haine. C'est la guerre. Mais la guerre entre deux peuples cousins, cela est plus déchirant. Voilà ce que Tite-Live nous fait voir dans la lutte de Rome et d'Albe. Il s'y ajoute encore cette circonstance que tout l'acharnement des cités sœurs et rivales se condense dans un combat singulier, nécessairement mortel, partie dont l'enjeu est énorme, duel où il faut qu'un peuple entier succombe d'un seul coup. La bataille étant ainsi ramassée, en un seul geste, l'anxiété en est comme sublimée; l'esprit de toutes les guerres d'indépendance est là, au degré suraigu. Mais cette émouvante passe d'armes des Horaces et des Curiaces ne sera représentative des luttes intestines qu'elle dénoue, que si les combattants eux-mêmes sont amis ou parents. Il convient que les peuples frères soient incarnés en des guerriers frères : Corneille l'a compris, avec sa netteté de coup d'œil. Il a donc imaginé que l'un des Horaces avait épousé la sœur des Curiaces, et que l'un des Curiaces aimait la sœur des Horaces : de la sorte, le lien à déchirer était fort; le poète tragique avait son compte de débats intimes et de douleurs.

Ainsi ne nous y trompons pas : le sujet d'*Horace* n'est point l'épisode épique du combat. Celui-ci n'est que raconté, il se passe hors de notre vue; la scène

est au foyer domestique des Horaces. Là est le drame. C'est, au dedans d'une famille, le contre-coup des angoisses publiques.

> Iras-tu, ma chère âme, et ce funeste honneur
> Te plaît-il aux dépens de tout notre bonheur ?
> (Acte II, sc. v.)

Honneur, bonheur; nous reconnaissons la pesée des motifs, le cas de conscience auquel se ramène l'argument de toute tragédie cornélienne. *Horace* expose, dans plusieurs cœurs, le conflit des attachements tendres et de l'obligation civique. Cette unique situation est, il est vrai, diversifiée, suivant que l'un ou l'autre des mobiles est plus fort ou plus faible. Cinq personnages, formant série, représentent la proportion variable de ces deux mêmes éléments.

D'abord le culte de la patrie est fort, passionné, exclusif, et triomphe sans effort ni déchirement visible : c'est le jeune Horace.

Puis ce même sentiment, tout-puissant encore, l'emporte sans hésitation, mais non sans larmes : c'est le vieil Horace.

Puis les deux mobiles s'équilibrent presque; le devoir du citoyen prévaut, mais après des hésitations et avec peine : c'est Curiace.

Puis, voici les deux femmes, l'épouse et l'amante, moins enchaînées que les hommes à la religion de la cité; dans Sabine, les liens du sang sont les plus forts,

mais elle entrevoit que l'autre sentiment est grand et légitime ; elle se plaint et supporte.

Dans Camille enfin, la passion d'être heureuse et d'aimer entraîne la balance sans contrepoids. C'est la révolte....

Que les deux termes extrêmes de la série soient brusquement mis en présence, le choc sera violent. Le frère et la sœur apportent une outrance pareille dans deux amours contraires, la catastrophe éclatera soudain ; on eût pu la prévoir au premier instant de la rencontre.

Cependant l'égorgement de Camille heurta le public de 1640. Un guerrier qui tue une femme désarmée, fût-ce en prenant l'attitude d'un justicier, d'un sacrificateur, cela parut contraire à toute courtoisie. « La mort de Camille n'a pas été approuvée au théâtre, bien que ce soit une aventure véritable », dit l'abbé d'Aubignac[1]. « Tous veulent que cette mort gâte la fin, et j'en demeure d'accord », avoue Corneille lui-même[2] ; « ... toute la préparation que j'y ai donnée par la peinture de la vertu d'Horace... n'est point suffisante pour faire attendre un emportement si extraordinaire.... »

Pourtant le dramatiste a mis un soin extrême à bien amener ce coup de violence, fidèlement emprunté à l'ancienne histoire. Tandis que, dans Tite-Live, la

1. *La Pratique du Théâtre* (1657), p. 82.
2. Examen d'*Horace*, dans l'édit. de 1660.

sœur du guerrier vainqueur le provoque seulement par ses sanglots et ses plaintes, Corneille fait éclater Camille en imprécations brûlantes, en blasphèmes contre Rome : Horace punit donc par le fer le plus horrible crime qu'un fanatique puisse concevoir, un sacrilège ; crime dont l'impureté lui est d'autant plus cuisante, qu'elle le souille aussi, venant de sa sœur, et qu'il lui faut du sang pour en laver sa famille et lui-même.

Aujourd'hui les spectateurs ne sont plus révoltés par ce fameux coup d'épée. C'est peut-être qu'ils comprennent mieux les âmes barbares. Ils n'amnistient pas Horace ; ils ne se demandent même pas s'il a bien ou mal fait; il leur suffit que le personnage ait du relief et que le ressort de ses actes se laisse voir. Mais la tragédie française du XVIIe siècle s'était mise dans une position difficile, en n'utilisant que de très vieilles fables, lesquelles impliquaient des mœurs que l'on n'avait plus, et qui semblaient inadmissibles au public d'alors, très peu familier avec la notion toute moderne de la diversité des civilisations. De là, des disparates, des retouches, des affadissements et une grande diligence à produire les témoignages historiques, comme garant de l'authenticité des aventures trop scandalisantes. On se rebiffa donc devant le fratricide d'Horace comme on l'avait fait devant le mariage de Chimène avec le meurtrier de son père, et en voilà les raisons.

Autre grief présenté par les contemporains et re-

connu fondé par Corneille : la pièce finit réellement à cette malheureuse mort de Camille. Le cinquième acte, qui forme épilogue, est donc une sorte d'appendice superflu. Valère accuse, le vieil Horace plaide, le roi Tulle juge; tout cela, pour finir, semble froid. C'est l'avis de Chapelain[1], de d'Aubignac, de Voltaire ; c'est l'avis de Corneille....

Et cependant on pourrait défendre ce dernier acte, contre l'auteur même. D'abord les vers en sont merveilleux, de pur diamant; les seize premiers, qui posent la situation où se trouve désormais la famille glorieuse et endeuillée, expriment une sagesse pieuse, délicieusement bienséante, digne de Sophocle. Ensuite, n'est-ce pas aussi un usage de la Poétique avisée des anciens, que de finir, après les coups de foudre, sur une impression de tristesse solennelle et apaisée? A la scène, ce prolongement pacifiant du drame en rehausse la noblesse.

Enfin, si un cas de conscience a été débattu, et si le poète tragique a droit de prétendre à enseigner, un jugement de l'action accomplie (rappelez-vous les *Euménides* d'Eschyle) n'est-il pas à sa place? Les spectateurs, au sortir du théâtre, ne sentent-ils pas le louable désir de ce jugement, et le poète ne fait-il pas

1. « Je lui dis qu'il fallait changer son cinquième acte des *Horaces*, et lui dis par le menu comment : à quoi il avait résisté toujours depuis, quoique tout le monde lui criât que sa fin était brutale et froide. » (Lettre de Chapelain à Balzac, du 17 novembre 1640, citée par M. Marty-Laveaux, t. III, p. 255.)

bien d'imposer à ces réflexions des assistants un moule harmonieux?... Après cela, il faut convenir que le procès d'Horace est plaidé un peu trop longuement et lourdement; que les discours, au lieu de déployer des vérités éternelles en belles nappes de vers transparents, sont circonstanciés, bourrés d'arguments, d'une trame tendue; enfin que l'attention du lecteur, surmenée, peut prendre le change, et attendre que le drame reparte au lieu de se conclure....

III

L'invention de « Cinna ».

Cinna, comme *Horace*, fut composé à Rouen, où Corneille s'était retiré pour méditer et travailler à l'ombre.

On a supposé que les troubles qui désolèrent cette ville, en 1639 justemeut, furent l'occasion de ce nouveau poème. Des paysans, poussés au désespoir par l'accumulation des taxes sur le sel, le cuir, le pain, s'étaient révoltés; un certain *Jean-va-nu-pieds*, insaisissable, était, disait-on, leur chef; encouragés par la mansuétude du parlement de Normandie, ils avaient commis des représailles atroces; la sédition grandissait; Richelieu dut déléguer le chancelier Pierre Séguier, pour mettre à la raison les coupables; Rouen fut traitée comme une ville prise, rançonnée; « qua-

rante-six habitants furent condamnés : quatre à être rompus vifs, vingt au gibet, vingt-deux au bannissement perpétuel[1] »…. On a donc présumé[2] que la dureté de cette répression aurait rehaussé, aux yeux du poète rouennais, le prix de la clémence, l'aurait induit à relire le traité que Sénèque a écrit sur cette vertu, et l'aurait ainsi amené à concevoir une tragédie sur l'empereur Auguste, désarmant une conjuration par le pardon.

Nous n'en savons rien au juste. Corneille eut-il de la compassion pour des douleurs que certainement il connut de près? Nous l'ignorons à jamais[3]. Son poème seul est là pour faire foi; or, rien n'en trouble la sérénité; les développements généraux s'y étalent, versifiés avec soin; nulle allusion, nul accent de prière ou de pitié, nulle émotion visible; rien que louanges de la monarchie, pompe, équilibre parfait. Au reste, l'auteur, en ce temps-là, ne songe guère à donner au cardinal des leçons de gouvernement; il ne tâche qu'à s'entretenir dans ses bonnes grâces. Et enfin, c'est l'année où il se marie.

Le sujet de *Cinna* est tiré, non d'un historien, mais

1. M. Rathery. *Des anciennes institutions judiciaires de la Normandie*, cité par M. Marty-Laveaux, III, p. 363.

2. Cette idée a été mise en avant par M. Édouard Fournier, dans ses *Notes sur la vie de Corneille*.

3. Corneille n'est pas un homme du XVIIIe siècle; il ne conçoit pas, non plus que ses contemporains, que les ouvrages de poésie puissent avoir, sur le peuple ou sur les gouvernants, une action quelconque, à mettre au service d'une cause d'une idée. Il ne veut que divertir noblement.

d'un moraliste. On lit ce trait édifiant de l'empereur Auguste dans le traité *De la Clémence*, de Sénèque, au chapitre IX du premier livre : c'est un exemple offert à l'imitation du jeune Néron, sans doute, il doit y avoir quelque fond de vérité dans cette histoire; mais on aperçoit sur-le-champ que toutes les paroles prêtées aux personnages sont de la façon de Sénèque; on reconnaît le style à effets de l'ingénieux philosophe dans le soliloque de l'empereur, dans sa conversation avec l'impératrice Livie, dans la grande tirade où il confond et amnistie Cinna. Ce sont des thèmes développés habilement, avec des péripéties ménagées, et qui semblent prêts pour la scène. Comme document historique, ce texte de Sénèque est de valeur à peu près nulle; comme matière d'une moralité dramatique, il est à souhait.

Un seul historien, le verbeux Dion Cassius, qui écrit, en grec, deux siècles après les événements, parle de ce complot de Cinna, pardonné par l'empereur Auguste. Son récit est inconsistant et déclamatoire. Tandis que Sénèque place l'aventure dans la quarantième année de l'âge d'Auguste, Dion la reporte à la cinquante-septième. Et il semble bien que Corneille ait adopté cette dernière date, car le monarque, las et dégoûté du pouvoir, qu'il représente, est sans doute au seuil de la vieillesse. Au demeurant, c'est bien Sénèque seul qu'il suit, de point en point, dans les deux épisodes saillants de sa tragédie : ceux de la

délibération et du pardon. Montaigne avait déjà traduit ces morceaux en sa forte langue, et montré quel relief ils prenaient ainsi présentés à part[1].

On voit bien comment la pesée des motifs dans le cœur d'Auguste dut offrir à Corneille un très beau noyau de tragédie, selon sa formule. Pardonner à ses assassins peut être un effort aussi illustre que tuer par devoir le père de celle qu'on aime, ou immoler à sa patrie des personnes chères; *Cinna* sera donc dans la ligne du *Cid* et d'*Horace*. Toutefois, l'anecdote lue dans Sénèque est une étoffe trop courte pour un drame. Le poète dut l'amplifier.

Il le fit de deux façons : en cousant au noble épisode du pardon d'Auguste une fable romanesque, selon le goût du temps et les usages du théâtre, puis d'amples développements de philosophie politique, selon son goût propre.

Il feignit donc ceci : le conspirateur Cinna sera excité au tyrannicide par une femme qu'il aime; cette femme, en effet, aura pour son compte à venger un père, victime des rigueurs d'Auguste. Pour préciser, on supposera qu'elle est fille d'un certain C. Toranius, tuteur d'Octave, qu'Octave lui-même et ses collègues du triumvirat ont jadis proscrit[2]. Elle a ainsi grandi

1. *Essais*, liv. I, chap. XXIII. *Divers événements de même conseil.* Corneille a inséré cette belle traduction, avec le passage de Sénèque, dans les premières éditions de *Cinna*.

2. La proscription de C. Toranius est rapportée dans Suétone, *Auguste*, 27.

dans l'exil, et a gardé des épreuves de son enfance une haine farouche du despotisme. La conspiration de Cinna est donc nouée par l'amour, et cela est déjà un élément d'intrigue. Si, maintenant cette jeune révoltée est une protégée du prince dont elle se croit obligée de tramer la mort; si celui-ci, tâchant de réparer le passé, l'a recueillie, élevée, soignée, chérie, il arrivera que deux sentiments se contrarieront en elle, la gratitude, la revendication sauvage de la liberté : elle deviendra un personnage tragique, et la situation sera belle. Ce n'est pas tout encore; imaginons un rival sacrifié, dont l'amour méprisé se tournera en jalousie furieuse, et qui, se mêlant à la conspiration, puis la dénonçant, tiendra l'emploi du traître; le drame romanesque sera dès lors complet.

Ce drame romanesque occupe tout le premier acte de la pièce de Corneille : il n'est pas très heureusement soudé au reste; on pourrait croire qu'ensuite nous allons assister aux jeux de l'amour et de la haine, dans deux cœurs emphatiques : leur galanterie sanglante au premier plan, et, dans le lointain, les soupirs d'un peuple esclave qui attend d'eux la liberté. L'esprit de cabale et de bravade, dans lequel, vers le même temps, l'abbé de Retz écrivait la *Conjuration du comte de Fiesque*, anime ce premier acte[1].... Mais

1. Il faut lire le commencement des *Mémoires* de Retz pour se rendre compte de la turbulence des esprits en ce temps-là. Retz parle d'un complot qu'il aurait formé avec quelques-uns, pour poignarder

la suite de la tragédie n'y répond pas. Si Corneille avait connu le procédé de Victor Hugo, dans *Ruy Blas*, de mettre un titre particulier à chaque acte, il eût pu appeler le premier : *Cinna*, en gardant pour le cinquième : *la Clémence d'Auguste*. De l'un à l'autre, l'intérêt s'est déplacé, le ton même du poème a changé.

Entre les deux, se déploie un solennel débat politique.

Le poète, en compulsant l'histoire d'Auguste, son héros, avait rencontré dans Dion Cassius (au LIIe livre) une longue délibération, ouverte par l'empereur lui-même, entre ses deux amis Agrippa et Mécène, touchant la meilleure forme de gouvernement. Le maître est las du pouvoir, comme Sylla, et songe à le dépo-

le cardinal de Richelieu aux Tuileries, pendant la cérémonie même du baptême de Mademoiselle, dont il était parrain, à peu près comme Cinna voulait frapper Auguste dans un sacrifice au Capitole. « L'ancienne Rome aurait estimé cette entreprise », dit le narrateur. Il est vrai que Retz écrit longtemps après les faits, et qu'il est très hâbleur. Mais on sait du moins qu'il composa dès lors sa *Conjuration de Fiesque*, où sont magnifiés ouvertement les conspirateurs, « les bons chefs de partis », comme il dit. « Je suis persuadé qu'il faut plus de grandes qualités pour former un bon chef de parti que pour faire un bon empereur de l'univers; et que dans le rang des qualités qui le composent, la résolution marche de pair avec le jugement : je dis avec le jugement héroïque dont le principal usage est de distinguer l'extraordinaire de l'impossible » (*Mém.*, *éd. Feillet*, I, p. 152). Voilà donc au moins un contemporain pour qui l'entreprise de Cinna dut avoir plus grand air que l'action même d'Auguste. Au reste, combien de seigneurs se mêlaient alors de conspirer! Le complot de Chalais est de 1626: celui de Montrésor, de 1636; en 1640, l'année même où fut donné *Cinna*, le comte de Soissons fomentait la conjuration qui devait se terminer brusquement, l'année suivante, par le coup de pistolet de La Marfée (juillet 1641).

ser. Il consulte donc ces hommes d'État en qui il se fie; le premier, Agrippa, plaide pour la forme républicaine et conseille l'abdication; Mécène, au contraire, fait voir la nécessité de la monarchie, démontre que le devoir d'Auguste est de rester au gouvernail et trace un programme de réformes conservatrices. L'empereur se range à ce dernier avis. — Cette scène majestueuse échauffa Corneille; il rêvait de donner à son théâtre la grandeur, et se persuadait volontiers qu'elle se trouve dans la haute fortune des personnages ainsi que dans la gravité des intérêts en jeu. C'est pourquoi il décida de versifier les harangues de l'historien déclamateur; nous les lisons au deuxième acte de *Cinna*.

Mais son génie de dramaturge éclate ici. Hardiment, il met dans la bouche de ses deux conjurés les avis opposés que Dion prêtait aux deux fidèles auxiliaires d'Auguste[1]. Il les fait donc entrer dans l'intimité du prince. Cinna sera pour celui-ci un faux ami, un obligé ingrat, contraint, jusqu'à ce qu'il se dévoile par l'assassinat, à une hypocrisie qui révolte sa nature, et qui, par là, est tragique. Auguste ouvrira son cœur à ceux qui ont comploté de le perdre; sa sécurité nous fera frémir. Le contre-coup que peut-être elle aura sur les dispositions féroces des conjurés excite notre attente. Bref, en même temps que les paroles

1. Vous qui me tenez lieu d'Agrippe et de Mécène.
(Acte II, sc. I.)

nous font réfléchir aux objets traités, liberté, droit divin, monarchie, république, appropriation des gouvernements aux climats, etc.[1], ce qui est le propre de l'éloquence, elles nous font songer aussi au caractère, à la situation, aux passions, à la destinée de ceux qui les prononcent, et par là, elles rentrent bien dans la poésie dramatique. La péripétie est émouvante et grande.

Par malheur, une difficulté s'y est glissée, que Corneille n'a pas su vaincre. Lequel des deux conseillers appuiera le parti de l'abdication du prince? C'est une question. Si le poète charge Cinna de cet office, celui-ci descend au rôle de débonnaire opposant libéral, il donne les mains à une demi-mesure, il est frustré de son théâtral coup de poignard, dont il a besoin pour paraître glorieux à son amante; la grandeur de l'obstacle, qui fait toute sa grandeur, se dérobe devant lui, et la tragédie va finir bourgeoisement.

Alors Cinna poussera l'amour emphatique des difficultés jusqu'à plaider pour la monarchie, au moment où il rêve de supprimer le monarque. Il fera la prouesse de mentir effrontément et opiniâtrement, deux cents vers durant, pour ne pas gâter le beau coup qu'il médite pour le lendemain. Il s'agenouillera devant le tyran, dans la peur de laisser échapper la

1. « Cette scène est un traité du droit des gens », dit Voltaire. Peut-être; mais s elle n'était que cela, le drame en serait gâté.

gloire du tyrannicide. C'est bien extraordinaire[1].

Dès lors, Cinna n'intéresse plus guère. Je veux dire que nous ne le comprenons plus. Passe encore pour sa frénésie de meurtre : il s'y croit tenu par une vieille vendetta de famille, en même temps qu'il y est poussé par sa sauvage amoureuse; nous ne savons pas d'ailleurs si l'objet de sa haine n'est pas haïssable en effet. Mais après que nous l'avons vu répondre par une duplicité imperturbable à la confiance ouverte du souverain, il nous devient inexplicable et étranger.

Au reste, il fléchit lui-même, ensuite, sous la rigidité de ce rôle de conspirateur et de meurtrier quand même. Il n'a pas bronché devant l'affabilité imprévue de sa victime; il lui a menti stoïquement. Puis, à la veille de frapper, des scrupules ou des peurs le prennent. Et c'est ici seulement que le poète se détache de lui, le rabaisse. En se découvrant si faible, Cinna encourt sa propre mésestime; il se définit :

> Un esprit malheureux
> Qui ne forme qu'en lâche un dessein généreux
>
> (Acte III, sc. II.)

1. Il ne semble pas, d'ailleurs, que les contemporains aient été choqués de cette déplaisante attitude de Cinna. On était habitué, dans les conspirations, alors perpétuelles, à ces singuliers mélanges de bravoure effrénée et de rouerie. La duplicité n'entraînait pas déshonneur. Le dessein ne cessait pas pour cela d'être *généreux*. Là-dessus encore, les *Mémoires* de Retz sont instructifs.

Celle qu'il aime lui fait affront de ces scrupules tardifs; elle lui crie :

> Abandonne ton âme à son lâche génie !
>
> (Acte III, sc. IV.)

Et, en effet, il se montre inégal à son rôle. Il se redressera encore une fois, dans un sursaut d'amour-propre, lorsqu'il verra son intrigue découverte et la mort proche; mais il sera bien vite accablé sous la miséricorde de son ennemi.

A mesure que la figure de Cinna se brouille et s'éloigne, celle d'Auguste se rapproche; bientôt, c'est dans le cœur de celui-ci que la tragédie se joue. Nous assistons à son angoisse intime. Et c'est la partie maîtresse de tout le poème. Rien, sans doute, dans aucun théâtre, n'est plus humain que le monologue fameux du IVe acte (en y joignant la scène suivante, avec Livie); il soutient et éclaire tout le drame. Ce n'est pas un tumulte de sentiments, comme dans le texte de Sénèque ici paraphrasé; c'est une méditation ordonnée en même temps que naturelle, décomposable en divers moments; le passage d'un ordre de pensées à l'autre se fait par une sorte de descente progressive de l'âme dans ses profondeurs, à la recherche de forces plus sereines; il n'est pas ailleurs de peinture plus large et plus claire des démarches méthodiques par lesquelles une conscience peut surmonter les difficultés du destin. Avec cela, Auguste

n'est pas un personnage abstrait ni exemplaire; c'est un ambitieux vieilli, désillusionné, fatigué; sa bonté, ou plutôt sa soif de paix, est l'aboutissant d'une longue expérience; il en revient là, par l'élimination des autres objets de désir, reconnus sans réalité. *En souhaitant l'empire, il ne l'a pas connu* :

Il se ramène en soi n'ayant plus où se prendre.

Le pardon, et, s'il se peut, l'oubli (c'est sur ce mot d'*oubli* que le rideau tombe) sont donc les conditions de la bonne et satisfaisante assiette d'esprit que le maître du monde a cherchée au travers des leurres de la puissance; la puissance sur lui-même la lui donne enfin. Grande leçon, vivante et persuasive.

Il est manifeste que cette haute figure d'Auguste absorbe peu à peu l'intérêt de la tragédie. Le débat du second acte sur les meilleures formes de gouvernement reçoit ici également sa conclusion. Oui, il est vrai qu'un maître intelligent et humain est tout ce qu'un État peut souhaiter de meilleur. N'en doutons plus; le bon tyran est supérieur au pouvoir populaire. Et tout s'achève par une glorification de la monarchie, que la Providence protège et en qui elle s'incarne sur terre. Le caractère sacré de la personne même du monarque est avoué de ceux qui osaient y attenter. Cette même Providence, qui a fait les rois, punit les régicides. Ainsi, avec *Athalie*, où le principe de la légitimité dynastique, déposé dans un faible enfant,

est sauvegardé miraculeusement par Dieu. *Cinna* représente en perfection le loyalisme de la bourgeoisie française au XVIIe siècle. Par les sentiments, par la philosophie politique, par le frisson de respect, comme par le style majestueux et purifié, c'est, bien plus qu'aucune autre, la Tragédie royale.

Le succès en fut grand. On ne sait pas, il est vrai si les premières représentations, données au Théâtre du Marais, dans le courant de 1640, furent très suivies. Mais le suffrage des lettrés, des « habiles », se trouva unanime. Balzac s'en fit le porte-parole. Corneille, dans son *Examen* (daté de 1660), constate *cette approbation forte et générale.* « Ce poème, dit-il, a tant d'illustres suffrages qui lui donnent le premier rang parmi les miens, que je me ferais trop d'importants ennemis, si j'en disais du mal. Je ne le suis pas assez de moi-même pour chercher des défauts où ils n'en ont point voulu voir. » La supériorité du grand tragique est désormais établie ; pour son siècle, il restera d'abord l'auteur de *Cinna*. Le siècle suivant persista dans la même prédilection. « La gloire de Corneille est en sûreté, écrit Voltaire. Je regarde *Cinna* comme un chef-d'œuvre, quoiqu'il ne soit pas de ce tragique qui transporte l'âme et qui la déchire ; il l'occupe, il l'élève. La pièce a des morceaux sublimes ; elle est régulière, c'en est bien assez[1]. »

1. Lettre à Duclos (25 déc. 1761). Au reste, on trouve dans cette

Si l'on cherche les raisons de cette faveur pour une pièce qui, après tout, est le moins aimable des chefs-d'œuvre de notre poète, on voit que la mode, à l'origine, y contribua beaucoup. Il y avait une adaptation parfaite entre les goûts, les rêves, les *poses* de la société brillante de 1640 et les héros de la tragédie nouvelle. Ce fut un miroir de la préciosité sérieuse : une superbe poupée à l'attitude rigide, telle qu'Émilie, guindée sur un faux sublime de sentiments, comme sur des talons de cérémonie, parut « adorable ». On tâcha de lui ressembler. Les dissertations politiques furent prisées de tous ceux qui voulaient passer pour de fortes têtes, et tenaient jusque-là le théâtre pour un amusement d'adolescents. Du coup, c'était devenu un divertissement sérieux, un noble jeu d'idées.

Puis, plus tard, on goûta *Cinna* encore. On en fit la « pièce des connaisseurs », parce qu'on y crut voir en toute sa pureté le moule classique pour la structure, comme pour le style. Quant à la structure, on peut observer que la régularité de cette pièce n'est guère qu'extérieure, et que l'unité intime manque aux personnages, à l'intérêt. Quant au style, en revanche,

même lettre une critique judicieuse du bizarre revirement, signalé plus haut, dans le rôle de Cinna : « Les remords tardifs de Cinna me font toujours beaucoup de peine; je sens toujours que ces remords me toucheraient bien davantage si, dans la conférence avec Auguste, Cinna n'avait pas donné des conseils perfides, s'il ne s'était pas affermi ensuite dans cette même perfidie. J'aime des remords après un crime conçu par enthousiasme, cela me paraît dans la nature, et dans la belle nature; mais je ne puis souffrir des remords après la plus lâche fourberie, ils ne me paraissent alors qu'une contradiction. »

il faut s'incliner. Dans le morceau de la conspiration, au Ier acte, dans la conférence politique du IIe, l'expression est précise et pleine, miraculeuse de justesse et lumineuse. L'art de formuler, à la Lucain, souvent même à la Tacite, y atteint la perfection. On n'y trouve à désirer que le charme des nonchalances, lequel ne manquera pas à *Polyeucte*. Ajoutons que les personnages cornéliens sont, ici surtout, de subtils sophistes, vite retournés, toujours fournis de raisons; excellant à rédarguer en phrases parallèles une maxime qu'on leur oppose; se plaisant quelquefois à rappeler, d'un bout à l'autre du poème, les propres paroles d'un antagoniste, afin de le mettre en contradiction avec lui-même.... Oui, *Cinna* est une belle fête oratoire[1].

IV

L'invention de « Polyeucte ».

Le 12 décembre 1642, Claude Sarrau, conseiller au Parlement, écrivait à Corneille : « ... Ce que je désire principalement, c'est de savoir comment vous vous

1. Corneille avait sans doute travaillé avec amour la forme de cette tragédie. Le sujet le portait, et c'est à la noblesse de celui-ci qu'il attribue, comme des conséquences, le bonheur et l'éclat de l'ouvrage. Il inscrit sur le titre des quatre premières éditions un vers et demi d'Horace (*Art poét.*, v. 40), dont le sens est : « L'auteur qui a choisi un sujet en rapport avec son talent, ne saurait manquer ni de verve, ni d'une composition lumineuse. »

portez, vous et vos Muses, et si à vos trois excellentes et divines pièces, vous projetez d'en ajouter une quatrième.... J'ai entendu dire que vous travailliez à un certain poème sacré. Écrivez-moi, je vous prie, s'il est bien avancé ou même achevé[1].... » Nous savons par ce témoignage à quel moment Corneille était occupé à terminer *Polyeucte*. Cette tragédie fut probablement représentée au commencement de 1643, Louis XIII étant roi. Le privilège, dont Corneille se pourvut prudemment dès que son ouvrage fut écrit, est du 30 janvier de cette année. L'édition ne parut en librairie qu'à l'automne : l'*achevé d'imprimer* est du 20 octobre. Dans l'entre-deux, l'auteur infatigable avait donné, sur une autre scène, *La Mort de Pompée* et *Le Menteur*. Depuis plus de cinq mois, Louis XIV enfant régnait[2]. L'ouvrage est dédié à la régente Anne d'Autriche, et le poète, dans cette dédicace, glorifie les victoires récentes : Rocroi avec la prise de Thionville. Cette année 1643 vit de grandes choses.

1. Lettre (en latin) citée dans l'éd. Marty-Laveaux, au t. X, p. 438.

2. La date exacte de la composition et de la représentation de *Polyeucte* était un problème. Ce seul document authentique, la lettre de Claude Sarrau, dont la date est indiscutable (car il y est fait allusion à la mort, toute récente, de Richelieu), en fournit la solution. L'indication des anciens historiens du Théâtre français, les frères Parfaict, doit être corrigée, et la date des pièces suivantes, *la Mort de Pompée*, *le Menteur* et *la Suite du Menteur*, doit nécessairement être reculée aussi de deux ans. On voit, par cet exemple, combien incertaine est, après deux siècles seulement, la chronologie des œuvres d'art les plus fameuses. Y a-t-il une bataille ou une simple escarmouche du même temps dont la date oscille, comme celle de *Polyeucte*, entre deux ou trois années ?

Il est oiseux, à propos de cette première *tragédie chrétienne* de Corneille, de remonter jusqu'aux drames d'origine liturgique, *Miracles* ou *Mystères*, qui s'étaient joués par toute la France depuis le XIIe siècle jusqu'au milieu du XVIe. *Polyeucte* ne forme point série avec ces vieux spectacles naïfs : la forme, la matière, l'inspiration en sont tout autres.

Il n'est pas davantage utile de rapprocher ici les essais d'accommodation d'une histoire juive ou chrétienne au moule tragique régulier que le XVIe et le XVIIe siècles avaient vus déjà. Corneille lui-même, dans l'*Examen* de sa pièce, cite les poèmes sacrés du « célèbre Heinsius », de « l'illustre Grotius », du « savant Buchanan », tous écrits en latin, comme des exemples dont il s'autorise; mais il est manifeste qu'il ne fut pas déterminé à traiter l'histoire de Polyeucte par le « *Christus Patiens* », l' « *Herodes infanticida* » ou le « Jephte ». Il allègue ces bons humanistes après coup, à titre de garants, contre le reproche d'avoir profané les choses saintes. Il n'avait pas songé d'abord à eux; il ne leur doit rien. On en peut dire autant des quelques tragédies françaises que ses devanciers immédiats, essayant tous les filons au hasard, avaient risquées sur des sujets religieux. Il est vain d'établir une parenté entre les ouvrages d'imagination selon le sujet traité; c'est dans l'esprit, le point de vue, les procédés de travail des auteurs, que l'affinité se révèle. Et Corneille, je l'ai dit, tranche sur ses contem-

porains par la façon même dont il concevait l'essence de la tragédie : d'un texte donné il eût toujours tiré un motif de pièce dont nul autre ne se serait avisé[1]. C'est pourquoi, malgré plusieurs ressemblances d'expression, *Polyeucte martyr*, se rattache moins au *Martyre de saint Eustache*, de Balthazar Baro (1639), qu'aux tragédies profanes, mais cornéliennes, du *Cid* et d'*Horace*. C'est de ce côté qu'il importe de renouer le fil.

Comment le poète, avec les principes et les penchants que nous lui connaissons, fut-il conduit à dramatiser une histoire de sainteté?

Il recherche, nous l'avons vu, les héros qui, partagés entre leurs inclinations sensibles et leur volonté raisonnée, se trouvent obligés de choisir, quoi qu'il leur en coûte, de se combattre, de se libérer par la souffrance embrassée. Par exemple, l'honneur chevaleresque est un joug noble et rude; l'amour s'y astreint en pleurant, voilà un sujet tragique (*le Cid*); le dévouement à la patrie est un joug aussi; des sentiments tendres et naturels en sont froissés; mais il le faut; — voilà un autre sujet (*Horace*). En passant ainsi la revue des idées impérieuses, pour le service desquelles il est beau de renoncer aux douceurs de la vie, Corneille devait arriver à l'idée religieuse; toute

1. On le vit bien l'année suivante (1644), par l'exemple de *Rodogune*, donnée que traitèrent concurremment un certain Gabriel Gilbert et Corneille. Notre poète fit porter l'intérêt dramatique sur un point que son rival n'avait pas même aperçu.

l'histoire des martyrs, des ascètes, des prêtres, des simples croyants, n'est-elle pas une longue guerre de la volonté contre les passions? un des livres d'édification les plus essentiellement chrétiens, publié à l'âge précédent, ne s'appelait-il pas précisément *le Combat spirituel*, d'un titre qui s'accorde à merveille avec les préoccupations de Corneille[1]? Et il faut bien s'adresser cette fois à la religion juive ou chrétienne, puisque les religions païennes n'imposaient pas de règles à la volonté, ne prétendaient pas à dépasser ni subordonner la nature. Dès lors, l'énorme répertoire des *Vies des Saints* s'ouvre au dramatiste curieux d'héroïsme. Là, presque à chaque page, se montre le duel entre Dieu, qui tire l'âme en haut par les âpres

1. Le *Combat spirituel* du P. Scupoli, théatin, avait paru à Venise en 1589, et n'eut guère moins de cinquante éditions du vivant de l'auteur. Une traduction française fut donnée à Paris, en 1608; et bien d'autres succédèrent. C'était le livre de chevet de saint François de Sales. Les quelques lignes que voici, extraites du chapitre XII, en montrent bien l'esprit, tout voisin, comme on le verra, de la morale de Corneille, et même de celle de Descartes : « Il y a dans l'homme deux volontés, l'une supérieure, l'autre inférieure. La première est celle que nous appelons communément *la raison*; l'autre, celle à laquelle nous donnons le nom d'*appétit*, de *chair*, de *sens*, de *passions*. Cependant, comme, à proprement parler, on n'est homme que par la raison, ce n'est pas vouloir quelque chose que de s'y porter par un premier mouvement de l'appétit sensitif, à moins que la volonté supérieure ne s'y porte ensuite et ne s'y attache. — C'est pourquoi toute notre guerre spirituelle consiste en ce que la volonté raisonnable, ayant au-dessus d'elle la divine volonté, au-dessous l'appétit sensitif, et se trouvant comme au milieu, est combattue presque également des deux côtés, parce que Dieu d'une part, et la chair de l'autre, la sollicitent sans relâche jusqu'à ce qu'elle soit déterminée par le bien ou par le mal.... »

sentiers, et la chair qui résiste ou retombe[1].

En puisant à cette source sacrée, Corneille, chrétien pieux, pensa ennoblir son art. Après le *Cid*, *Horace* et *Cinna*, c'était s'élever encore que de toucher aux choses de la foi; rien n'était au-dessus, et dès lors le drame atteignait une suprême dignité. Après avoir « mis sur la scène des vertus morales et politiques », y faire « un portrait des vertus chrétiennes dont l'amour et la gloire de Dieu formassent les plus beaux traits », c'était « aller à la plus haute espèce[2] ».

Et voilà comment, sans doute, Corneille fit le dessein de transporter au théâtre un épisode des *Actes des Martyrs*.

Entre tant de beaux exemples d'abnégation, il n'avait que la peine de choisir. Il ne voulut pas prendre un héros trop connu. Le respect l'eût empêché de produire sur la scène, je ne dis pas Jésus-Christ lui-même, comme on le fait aujourd'hui sans façon, mais un saint fameux et vénéré dans l'Église. Au reste, il lui fallait une matière assez indécise, dont il pût user librement, restituant ou complétant l'histoire selon les besoins du drame; or les actes des grands saints sont fixés dans la tradition de telle sorte

1. La relation même du martyre de saint Polyeucte porte le nom de *combat* (Ἄθλησις), *du saint et glorieux martyr du Christ.*

2. Expression de Corneille lui-même, dans la dédicace de sa tragédie *à la Reine régente.*

qu'un poète pieux n'y peut rien déranger. Il s'arrêta donc à un martyr authentique, mais de second plan, et dont le souvenir s'était presque effacé[1] : saint Polyeucte d'Arménie, inscrit au Martyrologe et honoré dans quelques églises d'Orient.

Un certain Laurent Surius, chartreux à Cologne, avait publié, en 1570, une compilation latine diffuse et sans critique (six volumes in-folio), intitulée : *Vies des Saints jadis recueillies par Aloïsio Lipomani*[2]. Ce Lipomani, d'ailleurs, n'était lui-même que l'éditeur d'une compilation byzantine, en grec, qu'avait écrite, au xe siècle, un scribe de cour, Siméon, surnommé le *Métaphraste*, ou le *Transcripteur*. Et encore celui-ci avait simplement ramassé, sans scrupule de la vérité historique, des biographies conservées çà et là dans les couvents. Siméon remaniait ces textes, avec cette nonchalance de toute précaution, sept siècles après la mort de Polyeucte. C'est assez dire que la dose de certitude que nous pouvons avoir sur la réalité de l'histoire de ce martyr, transmise du Métaphraste à Lipomani, de celui-ci au moine Surius, chez qui Corneille la découvrit, treize cents ans après les événements, paraît réduite à rien. Et cependant, il se trouve que

1. « Saint Polyeucte est un martyr dont, s'il m'est permis de parler ainsi, beaucoup ont plutôt appris le nom à la comédie qu'à l'église. » Corneille, dans l'*Abrégé du martyre de saint Polyeucte*.

2. Ce n'est pas dans le texte même de Surius, mais dans le supplément qu'y ajouta un continuateur, Mosander, que Corneille lut, sous la rubrique du 9 janvier, le sec récit dont il tira son drame.

l'histoire est vraie en somme. On a exhumé récemment le texte d'une homélie grecque prononcée dans une église d'Orient au IVe siècle, pour la commémoration de saint Polyeucte[1], et ce document digne de foi établit que Polyeucte, Grec d'origine, officier dans la XIIe légion, *la Foudroyante* (*Fulminatrix*), a réellement vécu à Mélitène, en Arménie, au temps de la persécution de l'empereur Valérien, qu'il y a subi, en effet, le martyre pour provocation aux dieux officiels, que son ami, officier grec comme lui, s'appelait bien Néarque, sa femme Pauline et son beau-père Félix. Tout ce fonds est solide.

Si l'on veut savoir sur quels points le poème de Corneille s'écarte de l'histoire, les voici. Dans le récit sacré, Polyeucte et Pauline ont plusieurs enfants en bas âge; dans la tragédie, « les flambeaux de l'hymen viennent de s'allumer » pour eux. Dans les *Actes*, Polyeucte est dès le commencement arrivé au détachement parfait, à l'égard de l'amour comme de l'ambition, tandis que notre poète a voulu nous représenter la révolution intérieure qui, tout d'un coup, l'isole des siens et du monde. Dans les *Actes*, Polyeucte meurt sans avoir reçu le baptême sacramentel; sa foi, son sacrifice et le baptême du sang y suppléent; chez

1. Cette découverte a été faite par M. B. Aubé, dans deux manuscrits grecs et latins provenant des collections de Mazarin et de Colbert, et conservés à la Bibliothèque nationale. Elle a été publiée par M. Aubé lui-même : *Polyeucte dans l'histoire*. Paris, Didot, 1882.

Corneille, il est baptisé entre le premier et le deuxième acte, et la suite de sa conduite n'est que l'effet puissant de la grâce du sacrement, agissant en lui. Dans les *Actes*, Polyeucte, poussé par une vision qui lui a montré le Christ le revêtant d'une chlamyde neuve, et rendu confiant en son salut par la parabole des ouvriers de la dernière heure recevant même salaire que les autres, résout seul la provocation, l'exécute seul, déchire l'édit impérial, renverse et brise les statues des dieux sur la place publique, est condamné et mis à mort : son ami Néarque lui survit. Corneille a rendu les deux amis compagnons de l'entreprise, et il fait mourir Néarque le premier, de sorte que les mérites de cette première victime, retombant sur Polyeucte, redoublent son ardeur, opèrent un progrès dans sa volonté, précipitent l'action.

On voit que ces changements ont pour objet de graduer et de diversifier les émotions, de rendre le drame mobile, en quelque sorte, et de le faire cheminer. Tandis que la chronique, qui peut embrasser une longue période, a représenté les personnages dans une attitude monotone et figée, la tragédie, pourtant contrainte de tout ramasser en quelques heures, nous peint leurs transformations, l'inégalité de leur volonté, leurs revirements, leur détermination croissante, bref tout l'ondoyant et l'instable de la vie : elle les fait grandir ou vieillir sous nos yeux. Elle est plus vraie que le témoignage sur lequel elle se fonde.

Le personnage de Sévère, et l'amour que la femme du martyr aurait eu autrefois pour lui, n'ont rien à voir avec la réalité historique. C'est là, comme dit Corneille, « une invention et un embellissement de théâtre ». Autant dire que la figure de Pauline elle-même est inventée; figure incomparable, non de sublimité seulement, mais de naturel. Et ainsi, le drame religieux se complète par un drame de sentiment humain, dont la portée est universelle.

Voici une jeune femme bien née, d'une sincérité toute droite, et qui se garantit de la moindre tentation mauvaise en s'obligeant à toujours tout dire à cœur ouvert; la vie lui sera difficile, mais elle se tire des plus cruelles contrariétés par une méthode très simple; d'abord elle accepte comme certains les devoirs imposés par la société : une fille doit obéir à son père, une femme doit aimer fidèlement son mari; ensuite, ces devoirs acceptés, elle puise en elle-même la force de les bien observer; pour cela elle emploie des méditations tranquilles où elle reprend contact avec les principes qui la guident : la croyance qu'on peut obtenir de soi-même presque tout en sachant s'y prendre; la résolution de suivre, dans les cas douteux, le parti le moins flatteur pour la sensibilité, qui a chance d'être le plus raisonnable : la méfiance à l'égard de la séduisante maxime des *droits du cœur*, dont s'autorise quiconque « veut faillir »; l'éloignement pour tout ce qui trouble, obscurcit, agite, avec

le besoin d'une parfaite clarté d'esprit comme de conscience : un courage allègre dans les combats intimes où la vertu s'éprouve et se trempe; la décision générale et arrêtée d'avance de vouloir tout ce qui lui arrivera; enfin l'attachement, à travers tout, à sa *gloire*, qui est la fière joie de se sentir irréprochable, et qui récompense des choses souffertes. Cette jeune femme forte est d'ailleurs imprégnée des idées de son temps et de son pays; elle n'a pas plus de largeur d'esprit qu'il ne sied; elle croit aux songes, elle abomine les révolutionnaires chrétiens sans les connaître; elle a dans le sang, naturellement et en toute sérénité, les opinions de ses ancêtres patriciens et de tous les *gens du monde* d'alors.

Elle s'est permis d'aimer un jeune officier sans fortune, brave, d'un cœur délicat, d'un esprit fin et ouvert, et qui l'aime. Elle n'a pas obtenu pour cet amour l'agrément de son père. Les amants se sont donc séparés avec obéissance; le jeune officier est parti pour la guerre; on a bientôt appris sa mort dans un combat. La vertueuse fille s'interdit même un regret trop vif, et d'ailleurs, l'assurance qu'elle a fait en tout ceci ce qu'il fallait faire la soutient dans son malheur. Mais il lui reste une mélancolie sérieuse de ce premier et triste amour. Cependant son père, nommé gouverneur, a besoin de la marier à un seigneur de la province qu'il administre, afin de se faire un appui dans le peuple. Encore une fois elle met sa

fierté à obéir. Mais elle n'ignore pas qu'il est mauvais et dangereux d'être mariée sans amour. Elle veut donc aimer ce mari que son père lui donne; en réalité elle aime son devoir, elle y trouve une saveur supérieure et suffisante; elle aime donc ce mari imposé, d'un amour dérivé, si je puis dire, non immédiat ni involontaire; elle s'attache, à travers lui, à sa propre *gloire* d'honnête femme, qui lui donne un contentement délicieux, non sans orgueil. Elle n'est pas malheureuse; elle est tranquille.

Mais il arrive que ce mari, d'ailleurs tendre et de nobles manières, laisse voir en lui quelque chose de mystérieux, d'incompréhensible, par où il lui échappe. Et elle s'inquiète de lui, premier éveil d'un sentiment nouveau, involontaire cette fois. Un songe, mêlant le passé au présent, lui a montré un antagonisme entre l'amant mort et le mari vivant; celui-ci est menacé, l'autre menaçant. La voilà troublée, et déjà moins sûre d'elle. Ce mari, affectueux pourtant, se détermine par des motifs qu'elle ne connaît pas, sur lesquels elle ne peut rien. Toutefois, ce n'est pas un caprice ou une passion qui le font se dérober ainsi; car il s'excuse et gémit de désobéir à celle qu'il aime; il obéit donc à quelqu'un d'autre; toute sa conduite est soutenue et comme raidie par un solide *il faut*, dont sa femme, experte en énergie, goûte la grandeur et subit l'ascendant, alors même qu'elle ne se l'explique pas bien. Deux secousses la font vaciller un instant, il est vrai :

l'amant cru mort revient, elle le voit, l'entend, le retrouve; et son mari, dans l'amour de qui elle veut se réfugier contre cette soudaine épreuve, appartient à la secte bafouée, exécrable des chrétiens. Il n'est plus pour elle qu'un fou inquiétant, digne seulement d'être soigné par d'indulgentes caresses. Dans les paroles mystérieuses qu'il profère, elle ne peut pas même imaginer qu'il y ait quelque chose à comprendre, quelque chose à chercher. Attendons néanmoins; le charme de l'esprit de sacrifice commence à agir; il se communique peu à peu de l'époux à l'épouse. Par cela seul que l'un fait sentir en lui quelque chose qui le dépasse, quelque chose de plus qu'humain, il s'empare de tout ce que l'autre a d'indomptable, de haut, de divin, et dès qu'il s'est détaché d'elle, il l'attire. Tant il est vrai que toujours les volontés mobiles gravitent vers les volontés fixées. D'acte en acte, à mesure que Dieu gagne en lui, il règne plus fortement sur elle. A la fin, elle l'aime avec transport, parce qu'elle aperçoit qu'il incarne justement cette force fortifiante, impérieuse, libératrice, victorieuse de la souffrance et de la mort, qu'elle adorait depuis toujours et avait proclamée déjà d'une façon muette par toute sa pénible vie.

Il faut regarder d'un peu près à cette conquête d'une volonté par une volonté; c'est la partie la plus vivante et actuelle du poème, et peut-être de toute la poésie française. Relisez cette scène où Polyeucte et Pauline

sont en présence, chacun sûr d'avoir raison, chacun impuissant à convaincre l'autre (Acte IV, sc. III). Quoique cet entretien soit d'un tragique simple, presque familier, il est d'une solennité suprême, si l'on songe que ce malentendu de deux âmes faites pour s'accorder est aussi bien celui de deux Églises, de deux peuples, de deux parties quelconques de l'humanité.

Et pour Polyeucte, qui, lui, sait ce qu'il veut, cette scène est aussi celle de la grande Tentation, tentation de la conscience par le cœur. Une scène pareille, il faut que chacun sache et prévoie qu'il devra la jouer pour son compte, un jour ou l'autre. Il faut se défendre contre les personnes mêmes à qui, si volontiers, l'on sacrifierait tout, *tout sauf cela*, sauf son Dieu; bien que chères, il faut donc les fuir ou les repousser comme des ennemis, — ennemis sans haine et qu'on ne peut haïr, — mais d'autant plus à craindre. De cette grande Tentation, Polyeucte sort enfin sans avoir fléchi, sauf un peu, à deux moments. Mais son effort pour réconcilier ses deux attachements, en amenant sa chère Pauline à sa foi, et en la transformant d'ennemie en auxiliaire, cet effort a échoué. Les deux époux ne se sont pas compris; à cette heure encore, ils ne se connaissent pas. Ils ne se connaissent pas, bien qu'ils se ressemblent. Une affirmation évidente comme le soleil à l'esprit de Polyeucte, Pauline n'y voit que ténèbres, — *Célestes vérités*, pour l'un, et pour l'autre, *imaginations!* — Cet *aveuglement* est

étrange; il faut que les préjugés enfoncés par l'éducation et l'habitude rendent vraiment les esprits impénétrables l'un à l'autre. Cependant ni éloquence, ni supplications, ni larmes n'ont été épargnées, ni rien de ce qui persuade. C'est en vain : ces deux nobles cœurs se quittent sans avoir pu se trouver.

Reste-t-il quelque langage à essayer, plus démonstratif et persuasif que les plus brûlantes paroles? Oui : Polyeucte va se donner; et, sur-le-champ, il sera compris. Ses discours ont échoué, sa mort n'échoue pas. Observez qu'il se donne non à Pauline, mais à ce Dieu qu'elle pense abhorrer et qu'elle ne connaît point. Elle ne sait rien de plus sur cette doctrine que tout à l'heure elle méprisait; elle n'a pas été catéchisée dans l'intervalle. Elle voit seulement que pour ce quelque chose d'énigmatique, la douce lumière du jour, estimée si précieuse dans son monde païen, est rejetée. C'est donc que quelque chose d'autre, et même d'un autre ordre, est intervenu. Alors, oui, toutes les idées de Polyeucte fussent-elles illusions, *ceci est vrai :* ceci répond à une foi que Pauline n'a pas formulée encore, mais qui fermente en elle comme en tout homme. Elle se retrouve tout d'un coup dans cet acte de son mari, non telle qu'elle était jusqu'ici, avec son élégante et fière résignation, mais telle que, sans le savoir, elle voulait être : héroïque, *désobéissante* au mal et à l'hypocrisie *pour la première fois.* La vraie Pauline éclate, surprenante pour elle-même autant

que pour ses proches. « *Mon* Polyeucte... », crie-t-elle. Elle pourrait dire plus encore : « Polyeucte n'est pas seulement *mien*, il est vraiment *moi*, car il est ce que je voulais être, ce que j'aimerais d'être; c'est donc moi qui suis *sienne*. » Et Pauline appartient désormais à son époux mort.

Ainsi, l'une des vérités que ce profond drame découvre, c'est l'inefficacité de tous les moyens d'agir sur une autre âme, et de la posséder, sauf un seul : le sacrifice de soi.

De ce moyen-là, il est vrai, la force est si grande que les consciences les moins préparées la subissent aussi. Le tiède Félix est conquis à son tour par son gendre. Dénouement convenu et peu vraisemblable, a-t-on dit; non, mais dénouement merveilleux. C'est proprement une scène de Pentecôte que cette fin de *Polyeucte*; l'Esprit-Saint descend en rayons sur les fronts même peu dignes, et par là sa toute-puissance éclate; comme on voit, dans les légendes pieuses, des bêtes mêmes s'agenouillant devant le Dieu caché, et lui rendant témoignage.

Cependant, il est d'autres leçons encore qu'on peut tirer de cette tragédie, tant elle est riche de substance morale, en sa simplicité. Par exemple, c'est aussi bien une Parabole illustrant les deux commandements. « Tu aimeras le Seigneur ton Dieu de tout ton cœur, et de toute ton âme, et de toute ta pensée. » C'est là le grand, le premier commandement. Il y en a un second qui

lui est égal : Tu aimeras ton prochain comme toi-même[1]. » Il importe de ne point renverser l'ordre de ces deux préceptes, et de faire passer d'abord celui qui est le premier : *Polyeucte* montre qu'il le faut bien, que cela est douloureux et que, nonobstant, c'est le moyen vrai, en paraissant tout perdre, de tout gagner. Car celui-là seul aime efficacement, et sans se contredire, et sans nuire à l'objet dont il veut le bien, qui aime *en Dieu*, sans idolâtrie, pour amener à la vie vraie et complète l'être incomplet qu'il aime. Certes, jamais Polyeucte vivant n'eût pu procurer à Pauline une joie plus pure, plus ravissante et plus imperturbable que celle qu'elle goûte soudain par le bienfait de sa mort. Est-il donc quelque part un poème d'amour plus achevé que celui-ci, qui, ayant opposé d'abord l'amour divin à l'amour humain, subordonne avec force celui-ci à celui-là, et les réconcilie finalement en fondant le second sur le premier?

Nous sommes arrivés, on le voit, au point de la pleine maturité du poète (il a trente-six ans); jamais ses vues sur la morale n'ont été plus hardies et plus harmonieuses. Jamais non plus il n'a pénétré plus avant dans les ressorts de l'âme. Si l'on demande par quelles remarques nous justifions cette préférence pour *Polyeucte*, il ne faut pas oublier, entre plusieurs raisons, de donner celle-ci, que *Polyeucte* dépasse les

1. Matthieu, XXII, 37-39.

autres grandes tragédies parce qu'il est de beaucoup *plus intime*. Il accuse chez l'auteur le sens divinatoire de plusieurs difficultés profondes qu'il n'avait point paru soupçonner encore. Jusque-là, il avait considéré ses héros comme maîtres d'eux-mêmes absolument; Rodrigue, Horace, Auguste étaient omnipotents; ils faisaient de haute lutte des coups d'État dans leur for intérieur; ils étaient supposés en communication avec un réservoir de volonté inépuisable. Et cela était une beauté, mais d'éloquence et d'éclat seulement, non réfléchie, ni naturelle, ni très vivante. Le jeune poète n'en était pas venu à se poser cette question inquiétante : en somme, de quel fonds mystérieux ces héros tirent-ils cette énergie par où je les admire, et sont-ils, dans la réalité, si sûrs que je l'ai cru de l'avoir toujours à leur commandement? La volonté ne serait-elle pas inégale en eux, et parfois entrecoupée de faiblesses? « *Pouvons-nous toujours vouloir là où il faut* : voilà la question la plus enfonçante et la plus délicate[1]. » C'est, en langage de théologien, la question de la Grâce.

Une fois, dans *Polyeucte*, Corneille l'a touchée fortement, et là il a pressenti le grand secret. La solution qu'il donne est tout à fait mystique. Non, les plus braves eux-mêmes n'ont pas la franche disposition de leur

1. Et Dieu, qui tient votre âme et vos jours dans sa main,
Promet-il à vos vœux *de le vouloir* demain?

(Acte I, sc. I.)

volonté. La source de toute force est en Dieu[1] ; par la prière et par la résolution du renoncement, l'homme, faible et inconstant par nature, en dérive quelque chose en lui. Et dès lors, pour un temps, *il peut vouloir*. « Cette sainte ardeur qui doit porter au bien » le soutient, agit par lui, se charge de le mener au port. On peut contester cette solution d'un problème si difficile ; mais il faut bien reconnaître qu'elle dépasse la portée des drames précédents de Corneille. *Polyeucte* est le seul poème où il ait représenté à la fois la force et la faiblesse de l'homme, avec tout l'*entre-deux*, pour parler comme Pascal.

Et cette conception harmonieuse s'exprime dans un langage harmonieux aussi. La forme est sans raideur ni boursouflure, mais unie et déliée. L'auteur s'en justifie dans son *Examen*. « Le style, dit-il, n'en est pas si fort ni si majestueux que celui de *Cinna* et de *Pompée ;* mais il a quelque chose de plus touchant.... » Il a, surtout, quelque chose de plus vrai. On ne croit pas lire des inscriptions sur granit ou sur bronze ; on croit entendre un bon cœur, sincère et fin, se confesser à mi-voix en palpitant.

1. J'attends tout de sa grâce, et rien de ma faiblesse.
(Acte II, sc. VI.)

V

L'invention romanesque du « Menteur ».

Un poète qui vient de réaliser trois ouvrages pleins et achevés n'a plus de doutes sur ce qu'il peut. Une certitude heureuse, un air d'assurance et de liberté se communiquent à toutes ses entreprises. Après le succès de *Cinna*, Corneille se plaît à reconnaître en conquérant tout le domaine de la poésie dramatique et à l'étendre : il dédaigne de se répéter ; il essaye ses forces dans des voies nouvelles. *Polyeucte* fut un de ces essais ; le sujet, semi-religieux, était hardi ; l'expression fut d'un naturel inusité alors. Etait-ce donc là une manière nouvelle de Corneille, et devait-il s'y tenir ? Non pas, il aimait à dérouter les prévisions, à ne paraître lié à aucune formule ; il avait la coquetterie de sa fécondité. La *Mort de Pompée*, représentée au *Marais*, pendant que l'*Hôtel de Bourgogne* donnait *Polyeucte*, était comme une gageure relevée par le poète. « J'ai fait *Pompée*, dit-il[1], pour satisfaire à ceux qui ne trouvaient pas les vers de *Polyeucte* si puissants que ceux de *Cinna*, et leur montrer que j'en saurais bien retrouver la pompe, quand le sujet le pourrait souffrir. » Le *Menteur*, qui vit le jour ce même hiver, atteste encore

1. Épître mise en tête du *Menteur* dans les éditions antérieures à 1660.

mieux cette jeune souplesse. Autre *essai* : le poète s'amuse à « repasser de l'héroïque au naïf ».

Et en effet, le *Menteur* de Corneille, comme les *Plaideurs* de Racine, montre à quel point ces excellents ouvriers classiques se tenaient au-dessus de leur travail, savaient garder leur fraîcheur d'aperception, s'offraient neufs à des sujets neufs. Si ces deux poèmes de verve légère étaient absents de l'œuvre de nos tragiques, nous serions moins sûrs que celle-ci vient d'une volonté réfléchie et tout à fait maîtresse d'elle-même. Mais des deux, c'est encore le *Menteur* qui apporte le mieux cette preuve ; il est supérieur parce qu'il ne verse pas de l'autre côté, dans la bouffonnerie débridée ; il observe une tenue élégante, sans aucune contraction de rire forcé. C'est un jeu de lion ; la puissance qui d'autres fois fait frémir se montre ici débonnairement, se tourne en adresse détendue et sûre ; tout froncement de sourcil a disparu.

Corneille fut tenté par ce jeu en lisant une comédie espagnole : la *Vérité suspecte* (*la Verdad sospechosa*), qui le ravit. « Elle est très ingénieuse, dit-il, et je n'ai rien vu dans cette langue qui m'ait satisfait davantage.... L'invention m'en charme tellement, que je ne trouve rien à mon gré qui lui soit comparable en ce genre, ni parmi les anciens, ni parmi les modernes. Elle est toute spirituelle depuis le commencement jusqu'à la fin, et les incidents si justes et si gracieux, qu'il faut être, à mon avis, de bien mauvaise humeur pour n'en

approuver pas la conduite, et n'en aimer pas la représentation.... Le sujet m'en semble si spirituel et si bien tourné, que j'ai dit souvent que je voudrais avoir donné les deux plus belles pièces que j'ai faites, et qu'il fût de mon invention.... C'est une merveille de théâtre[1]. » Ainsi amorcé, le poète n'eut guère qu'à laisser agir son imagination, ses facultés d'observation et surtout de style, pour que la comédie qu'il avait admirée devînt sienne et passât d'une langue dans l'autre : ce fut un travail joyeux et fait de verve. La matière le délectait : il était sûr de ne pouvoir échouer avec une fable si jolie.

La *Verité suspecte* (ou mieux : *discréditée*) est, en effet, un des plus purs et fins chefs-d'œuvre du théâtre espagnol. Corneille l'avait découvert dans un recueil publié à Saragosse, en 1630, sous le nom fameux de Lope de Vega (ce recueil formait le tome XXII de son répertoire) : mais c'était là une tricherie de librairie : pour mieux écouler l'ouvrage, on l'avait faufilé dans le bagage du plus renommé des poètes du temps, qui d'ailleurs, vieilli et tourné vers la dévotion, fut innocent de l'usurpation, si même il la connut. L'auteur véritable de la *Vérité suspecte*, Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza réclama, mais avec détachement, en homme habitué à de pareilles spoliations, et trop fier pour entrer en chicane[2]. Cet Alarcon était un personnage singulier. Né

1. Expressions tirées de l'avis *au Lecteur* et de l'*Examen*.
2. Il dit en tête du second volume de son théâtre, publié à Bar-

au Mexique, sans patrimoine, il était revenu en Europe chercher fortune : il était bossu et chétif ; d'ailleurs d'assez bonne noblesse et d'esprit brillant. Il se donna une éducation raffinée, s'attacha comme client au duc de Medina de las Torres, se fit une place parmi les poètes d'alors, qui bernèrent cruellement sa difformité, tout en rendant hommage à son caractère, et il obtint, en 1628, la fonction de « rapporteur au Conseil royal des Indes ». Il mourut à Madrid, sur la paroisse de San Sebastian, le 4 août 1639, quatre ans avant l'apparition du *Menteur* français. De tous les dramatistes espagnols, Alarcon est celui qui a le plus d'affinité avec la tournure d'esprit de nos classiques. C'est le seul peut-être qui se soit proposé de peindre l'homme ; il l'a fait avec un sérieux, une suite, un art du développement

celone en 1634 : « ... Sache, lecteur, que les huit comédies de ma première partie et les douze de cette seconde sont toutes miennes, quoique d'aucunes soient devenues les plumes d'autres corneilles, comme le *Tisserand de Ségovie*, la *Vérité suspecte*, l'*Examen des maris*, et d'autres encore, qu'on a imprimées sous le nom de divers auteurs. La faute en est aux éditeurs qui les donnent à qui bon leur semble ; elle ne vient pas des auteurs à qui on les a attribuées et dont l'inadvertance dépasse ma sollicitude. » Corneille a d'abord cru, lui aussi, sur la foi du titre, que Lope était l'auteur de la comédie qui lui plaisait tant. Plus tard, vers 1660, il apprit par hasard que D. Juan d'Alarcon la revendiquait comme sienne. Mais il ne voulut pas entrer dans cette contestation. « Si c'est son bien, dit-il avec détachement, je n'empêche pas qu'il ne s'en ressaisisse. » (*Examen du Menteur.*) Phrase qui semble impliquer qu'il croyait Alarcon vivant encore. Au demeurant, le malheureux auteur de *la Verdad* ne put surmonter l'ingrat oubli de ses compatriotes. Le *Menteur* français fut retraduit en espagnol et traité au delà des Pyrénées comme un véritable original. Il a fallu attendre jusqu'à notre siècle pour qu'Alarcon fût rétabli dans ses droits.

et un souci du naturel fort rares dans son pays ; ses poèmes étonnent moins que ceux de Lope ou de Calderon, mais ils charment par des nuances délicates à la Térence, et ils semblent vivants. Il a, de plus, une morale de gentilhomme, héroïque, pourtant sans raideur, qui n'est pas surajoutée aux fictions, mais s'y incorpore, et n'en altère point le laisser-aller aimable.

Il est impossible de voir tout à fait clair dans le *Menteur* de Corneille, si l'on n'a d'abord fait connaissance avec *la Verdad sospechosa*. La pièce espagnole est bien d'une seule venue, et harmonieuse en toutes ses parties; l'adaptation française sent un peu la gêne. C'est un raccourci trop tassé; l'intrigue est embrouillée, tout ne s'y explique pas bien. La scène, chez Alarcon, se transporte librement d'un bout à l'autre de Madrid : de la maison de Don Beltran (le père du Menteur) à celle de Don Sancho, l'oncle de Jacinta (qui est notre Clarice), de *la Plateria*, ou rue des Orfèvres, rendez-vous des désœuvrés élégants, à la promenade d'Atocha, aux portes de la ville, d'une ruelle où il fait nuit, avec les jalousies baissées, au cloître du couvent de la Magdalena, où les jeunes filles causent avant d'entrer à l'église; et à travers ces changements de décor, c'est bien une action de là-bas, rendue vraisemblable par les mœurs espagnoles seules, qui se déploie à l'aise. Pour expliquer la méprise du jeune hâbleur sur la jeune fille qui lui a plu, il faut la nuit, il faut les mantilles sur les yeux, ou les fenêtres grillées. Il

était admis, dans l'Espagne de Philippe IV, qu'un galant anonyme offrît une fête somptueuse à une belle personne, ou la régalât de joyaux à son choix dans une boutique d'orfèvre; il était avantageux alors à Madrid de se faire passer pour un Espagnol du Pérou (*Indiano*); cela signifiait qu'on était à la fois un héros d'aventures, et un prodigue tout cousu d'or; le vantard Don Garcia n'y manque point; un gentilhomme pauvre, comme Don Juan de Sosa, pouvait voir son mariage différé par l'attente d'une commanderie de Calatrava, bénéfice nécessaire pour tenir son rang dans le monde; tandis que, dans la pièce française, le prétendant Alcippe n'est empêché que par une circonstance plate et peu naturelle, quelques affaires qui retiennent son père à Tours.... Nous pourrions donner d'autres exemples et bien montrer, chez Alarcon, ce soin de justifier chaque détail et de lier l'action serré. Une comédie exécutée telle qu'elle fut conçue, se présente avec l'épanouissement naturel d'une fleur; ce qu'un adaptateur y rattache ensuite tient plus gauchement à la tige. Ainsi quelques traces de la structure originale ont persisté dans l'appropriation, mais sans plus servir à rien, sans même bien s'expliquer; ce sont des amorces de péripéties qui ont disparu. A quoi bon annoncer, comme le fait Géronte, qu'il va passer avec son fils Dorante sous les fenêtres de Clarice, afin que celle-ci voie et apprécie la tournure de son prétendu, si cette annonce n'a pas de suite en effet? C'est que

dans la comédie espagnole le père et le fils se présentent de la sorte à cheval, sous la fenêtre de la belle, et que celle-ci a la surprise de reconnaître, dans le mari qu'on lui destine, le soi-disant péruvien de la rue des Orfèvres : la péripétie était jolie. Corneille a dû retrancher encore la scène du cloître de la Magdalena, où la dévotion se mêle à la galanterie ; mais il est resté dans son dialogue, comme en suspens, une réminiscence inutile de ces mœurs pieuses :

« ... Il est saison que nous allions au temple, »
(Acte IV, sc. IX.)

dit Clarice. La connaissance du modèle espagnol peut seule éclaircir ces petites obscurités.

Notre poète mit du reste toute son ingéniosité (il en avait beaucoup) à franciser son *Menteur*[1]. Il transporta l'action de Madrid à Paris; au lieu de Salamanque, la ville d'université dont le Menteur arrive incontinent, il le fit débarquer de Poitiers, qui était alors un des grands foyers de l'étude du droit. Il promena ses personnages des Tuileries à la place Royale, dans les lieux de flânerie à la mode. Il introduisit même une description, tout actuelle, du Palais Cardinal et des quartiers neufs. Il se fit encore chroniqueur mondain dans les conversations qu'il prêta aux acteurs, en se

1. Le titre même de *Menteur* se trouve, comme sous-titre, dans la contrefaçon espagnole que Corneille eut sous les yeux : *La Verdad sospechosa, y por otro titulo : el Mentiroso.*

piquant ici d'être au courant des nouveautés. Les hommes de pensée haute mettent souvent une sorte de coquetterie à paraître bien renseignés sur les choses futiles. L'auteur de *Cinna* se plut donc à peindre sur le vif la badauderie parisienne. Il savait que le moyen de gagner la faveur des dames était alors de faire l'homme de guerre et de transporter le langage des camps dans les propos de galanterie[1]; il en farcit le badinage de son Dorante. Il entendait conter merveilles d'un certain vulnéraire appelé « Poudre de sympathie », dont le secret venait d'être vendu à nos soldats par les Espagnols, en 1642 (dans la campagne de Roussillon), et comme la vogue y était, aussitôt il en fit mention[2], datant son poème par ce détail. Enfin, le même scrupule qui l'obligeait à rechercher la fidélité historique dans ses peintures de la vieille Rome paraît l'avoir poussé cette fois à refléter la physionomie de son temps, de son pays, jusque dans les bagatelles.

Mais ce qui lui appartient surtout en propre, sa supériorité triomphante, sa griffe royale, c'est le style[3]. On ne peut épuiser en quelques mots les vertus presti-

1. Voyez dans la *Notice* de l'édition Marty-Laveaux (IV, p. 120), des témoignages curieux de cette mode.

2. Acte IV, sc. III.

3. Il dit lui-même (*Suite du Menteur*, Acte I, sc. III) que sa pièce est « faible de style », et dans l'*Épître* qui la précède, il déclare qu'il a « voulu tenter ce que pourrait l'agrément du sujet dénué de la force des vers ». Entendez par là qu'il a choisi pour cette comédie un langage familier, dépourvu de sublimité. Fort bien, et c'est de quoi nous le louons.

gieuses de ce style du *Menteur*. Si nous ne possédions aussi l'*Amphitryon* de Molière, on pourrait affirmer sans contestation que Corneille a du premier coup, chez nous, atteint la perfection dernière de l'art d'écrire en vers aisément, légèrement et poétiquement, pour la scène comique. L'expression est toujours pleine et juste, à l'emporte-pièce, sans bavures, d'une sonorité franche; la syntaxe est flexible, les coupes variées. La langue est très charnue, si je puis dire : rien que des noms et des verbes, très peu d'épithètes. Le gros sel plébéien se mêle en proportion savoureuse à l'ironie cavalière. La verve bouffe, la désinvolture, le caprice ne sont point gênés dans la versification, toujours un peu drue et carrée. Enfin, de toutes parts, des aventures heureuses d'expression, des saillies imprévues, des *apartés* folâtres, et comme des banderoles de style, attestent avec quelle joie la pièce fut écrite.

Voilà ce qu'il faut bien entendre. Corneille s'est amusé lui-même cordialement à composer son *Menteur*. Surtout lorsqu'il met en scène Dorante et Cliton, son valet, il leur sourit avec complaisance. Les autres personnages ont moins de vie; les figures de femme, en particulier, n'ont pas autant de moelleux que dans la comédie d'Alarcon; elles sont cernées par un trait dur, et donnent l'impression de poupées mécaniques. Mais le *Menteur* concentre tous les regards. C'est un héros d'ingéniosité, et l'ingénieux poète lui est secrè-

tement favorable. « Il est hors de doute que c'est une habitude vicieuse que de mentir; mais il débite ses menteries avec une telle présence d'esprit et tant de vivacité, que cette imperfection a bonne grâce en sa personne, et fait confesser aux spectateurs que le talent de mentir ainsi est un vice dont les sots ne sont point capables[1]. » Un inventeur si maître de ses moyens, qui étonne sans cesse par des gageures audacieuses, et qui les gagne si dextrement, est, à sa manière, un des prodiges de l'humanité. Il faut reconnaître en lui, sinon de la vertu, à proprement parler, du moins une *virtù*, au sens italien, une *virtuosité* tout à fait rare. On s'en amuse comme, au cirque, des exercices de haute école. En vain les obstacles s'amoncellent et se haussent, il les saute l'un après l'autre.

Si vous vous en tirez, je vous tiens habile homme,

lui dit son valet avec défi (Acte III, sc. v); à quoi le sûr gymnaste réplique :

Ne t'épouvante point, tout vient en sa saison;

et en effet, il ne manque pas son coup, cette fois encore. Il jouit de sa propre adresse :

Tu me vas voir, Cliton, jouer un nouveau jeu :
Sans changer de discours, changeons de batterie.
(Acte V, sc. vi.)

1. *Discours du poème dramatique*, écrit en 1660, la même année que les *Examens*. Alors probablement la polémique soulevée en 1643 contre l'immoralité du *Menteur* s'était apaisée. On voit que Corneille n'a plus à se défendre.

Et Cliton ébahi ne peut s'empêcher d'applaudir :

> Peu sauraienl, comme lui, s'en tirer avec grâce ;
> Vous autres qui doutiez s'il en pourrait sortir,
> Par un si rare exemple apprenez à mentir.
> (Acte V, sc. VII.)

C'est le triomphe joyeux de l'imagination sur l'exacte et plate réalité Et, en fait, Dorante, s'il n'épouse pas celle qu'il aime, se met à aimer celle qu'il épouse. Tout finit heureusement pour lui.

Une telle conclusion a paru fort immorale à quelques-uns.

A peine la pièce avait-elle vu le jour qu'il s'éleva *un parti*, comme l'appelle Corneille, pour la condamner au nom de l'honnêteté. Et ce parti alléguait, bien entendu, les préceptes d'Aristote et d'Horace, lesquels recommandent au théâtre de servir les bonnes mœurs. L'auteur se justifia du mieux qu'il put et tâcha de tirer à lui les exemples mêmes qu'on lui opposait.

Il est certain, écrit-il dans une *Epître* (en tête de la *Suite du Menteur*), il est certain que les actions de Dorante ne sont pas bonnes moralement, n'étant que fourbes et menteries ; et néanmoins il obtient enfin ce qu'il souhaite, puisque la vraie Lucrèce est en cette pièce sa dernière inclination. Ainsi, si cette maxime est une véritable règle de théâtre, j'ai failli.... Mais cette règle imaginaire est entièrement contre la pratique des anciens.... Dans les comédies de Plaute et de Térence, que voyons-nous autre chose que des jeunes fous qui, après avoir, par quelque tromperie, tiré de l'argent de leurs pères, pour dépenser à la suite de leurs amours déréglées, sont enfin richement mariés ; et des esclaves qui, après avoir conduit toute l'intrigue, et servi

de ministres à leurs débauches, obtiennent leur liberté pour récompense? Ce sont des exemples qui ne seraient non plus propres à imiter que les mauvaises finesses de notre Menteur....

Quand le crime est bien peint de ses couleurs, quand les imperfections sont bien figurées, il n'est point besoin d'en faire voir un mauvais succès à la fin pour avertir qu'il ne les faut pas imiter; et je m'assure que toutes les fois que le *Menteur* a été représenté, bien qu'on l'ait vu sortir du théâtre pour aller épouser l'objet de ses derniers désirs, il n'y a eu personne qui se soit proposé son exemple pour acquérir une maîtresse, et qui n'ait pris toutes ses fourbes, quoique heureuses, pour des friponneries d'écolier, dont il faut qu'on se corrige avec soin, si l'on veut passer pour honnête homme.

Malgré cette défense habile et raisonnable, Corneille n'a pas laissé d'être pris à partie, de notre temps encore, par des critiques rigoureux. Ceux-ci ont rapproché la comédie d'Alarcon, et mis en regard du dénouement indulgent du *Menteur*, celui, plus sévère, de la *Vérité suspecte*; là, du moins, Don Garcia est pris dans ses propres filets et marié malgré lui à cette Lucrèce qu'il disait et croyait aimer. Voilà la punition (punition de sa méprise, il est vrai, plutôt que de ses menteries, et punition qui atteint du même coup l'innocente Lucrèce); voilà du moins une autre conclusion que l'amnistie admirative du vice. Et afin de mettre en relief la coupable complaisance de Corneille pour son Menteur, les critiques ont retourné contre lui cette déclaration naïve qu'il fait dans l'*Examen* : « ... Pour moi j'ai trouvé cette manière de finir (de l'auteur espagnol) *un peu dure*, et cru qu'un mariage

moins violenté serait plus au goût de notre auditoire. » Voyez un peu le moraliste faible et réduit, l'admirateur des beaux criminels rares et brillants! N'est-il pas visible que Corneille « tient énergiquement à ne pas condamner Dorante? »

Par malheur, lorsqu'on lit avec soin le passage de l'*Examen* ici allégué, on découvre le contresens des critiques réprobateurs : notre poète juge le dénouement d'Alarcon *un peu dur*, non pas pour le menteur lui-même, sur lequel il ne s'attendrit point, mais *un peu dur*, eu égard à l'effet plaisant et bénin qu'une comédie doit produire. « Le père de Lucrèce menace Don Garcia de le tuer s'il n'épouse sa fille après l'avoir demandée et obtenue, et le sien propre lui fait même menace. » C'est cette péripétie que Corneille écarte; il sait, en effet, que l'idée seule de contrainte est exclusive de toute gaîté, de tout épanouissement[1]; c'est pourquoi il a pris le parti d'amender — gauchement d'ailleurs — la conclusion de son modèle espagnol, par une considération d'esthétique et non point de

1. Cela est d'une exacte vérité psychologique; et si le *Mariage forcé* de Molière est néanmoins une assez bonne bouffonnerie, c'est que le sujet principal en est la tergiversation du barbon Sganarelle, ballotté entre sa convoitise pour une jeune tendresse et sa crainte des accidents consécutifs à ce mariage téméraire, puis entre cette même crainte, soudain très fort motivée, et « sa peur naturelle des coups ». La contrainte est plaisante ici, parce que le piteux Sganarelle est pris au piège de ses propres instincts animaux, et qu'ainsi c'est lui-même qui se met la corde au cou. Du reste, la menace de mort que lui fait le frère spadassin n'est guère sérieuse; les coups de trique la tournent en farce.

morale. Ce qui le détourna de marier Dorante sous la contrainte de deux épées levées, ce ne fut pas une perversion ou une facilité excessive de conscience, mais simplement son respect de la distinction des genres en littérature. Les Espagnols méconnaissaient cette distinction; lui, Français, y est fidèle. Il voulait une comédie gaie.

Laissons donc la question du dénouement. Attachons-nous à l'air et aux démarches de Dorante. Est-il vrai, comme Corneille le soutient[1], que dans ce galant personnage « le crime soit bien peint de ses couleurs, et les imperfections bien figurées »? Bref, la physionomie du Menteur est-elle, plus que sa destinée, efficace pour dégoûter du mensonge? J'en doute. Il n'est pas repoussant; on a vu que le poète même lui sourit.

Mais quel est au juste le vice que Corneille fait reluire si complaisamment?

Il ne faut pas que le terme grave de *mensonge* nous abuse; le personnage ainsi caressé n'est pas un scélérat. Il n'est ni un calomniateur, ni un perfide, ni un hypocrite, ni un doucereux. Son vice ne descend pas jusqu'à la bassesse, jusqu'à la lâcheté : c'est une simple hypertrophie des deux facultés d'imaginer et de narrer brillamment. Il est plutôt un hâbleur, un maître bailleur de bourdes, qu'un menteur qualifié. Il remanie ou suppose les faits, involontairement d'abord,

1. Dans le *Discours du Poème dramatique.*

par un pli naturel, puis par une certaine délectation et infatuation de cette native difformité d'esprit. Il cherche à s'ajouter de l'importance, en donnant à la réalité force retouches avantageuses; c'est un *esbrouffeur*; il cherche aussi à corser, dramatiser, amplifier son existence trop unie, et à s'en revancher par le rêve.

Vous seriez un grand maître à faire des romans,

lui dit son valet; et, en effet, il improvise sur-le-champ des épisodes dans le goût des *Trois Mousquetaires*, où il se donne un rôle. Enfin il combine des fables sans nulle nécessité d'excuse ou envie de briller, par simple jeu, pour étaler la richesse de son invention et de son vocabulaire, comme une belle queue de paon. Ce n'est pas un mauvais garçon. Il n'a pas de double fond : au contraire, il n'a pas de fond du tout; il n'a point de vie propre; quand il cesse de parler et de se pavaner, il s'échappe à lui-même et cesse d'être; il est son propre hochet, et il deviendra celui des autres aussitôt qu'il aura été pesé à son poids, incroyablement léger. Dans les relations de société, sa valeur fiduciaire est nulle.

Et c'est de quoi son père gentilhomme essaie de lui faire honte avec une grandiloquence tragique. Cette scène de la mercuriale paternelle (Acte V, sc. III), qui sonne si haut, fait bien voir que là gît toute la moralité de la comédie. Que le mensonge soit une tare, une

diminution de l'être, laissons cela; mais il démonétise son homme, voilà le côté à considérer. Il a des conséquences sociales ruineuses, et le vieil hidalgo attentif à la solidité de sa maison frémit d'horreur en le voyant s'introduire chez lui[1]. Un noble, « un homme élevé pour la gloire », tombe par là au plus bas; l'ordre régulier du monde en est confondu; un père âgé est le jouet d'un fils adolescent; un gentilhomme est réduit à demander un certificat à un laquais; la parole donnée ne vaut plus. Et la preuve par laquelle ce vieux « soutien de la société » démontre la gravité du mensonge est l'infamie du démenti, qui ne peut se laver que *dedans le sang*. Ainsi, la monomanie de Dorante est condamnée par les suites qu'elle entraîne, plutôt qu'elle n'est flétrie dans sa source. Le hâbleur s'annule lui-même dans les relations d'homme à homme; voilà le juste paiement de son vice. Le jeune étourneau n'avait pas réfléchi à ces suites; il en paraît frappé soudain, et il redevient sérieux, — pour un moment du moins, car il n'est pas homme à se surveiller longtemps. — En cette scène, il ne faudrait point voir une révolte de la mâle sincérité de Corneille contre la perversité de son petit oiseau chanteur : Molière noircit son Tartufe avec une vigueur plus appuyée.

1. Dans le *Cavalier parfait*, de Guillen de Castro, véritable code de l'honneur chevaleresque, cet article-ci domine tous les autres : « ...Mais encore, mais surtout, ne mens jamais, car la vérité, c'est la mère de toutes ces vertus, c'est la cause de tous ces effets.... »

Il est vrai que la semonce est grave ; Géronte a des tonnerres dans la voix. Et cela surprend, en plein badinage. Mais la comédie espagnole rend compte de cette disparate. Alarcon est rempli du souffle chevaleresque de sa nation, et il ne craint pas de passer du bouffon au majestueux. Or, Géronte n'est que l'écho de Don Beltran ; Corneille a trouvé la tirade belle (elle l'était), il était toujours séduit par l'éloquence des maximes non moins que par la subtilité de l'imbroglio ; il se laissa aller à transposer tout le passage, cornélien déjà dans l'original, avec la fougue d'un cheval de bataille qui a entendu la trompette et soudain force l'allure. Puis, le morceau une fois exécuté, il s'y est complu ; il l'a inséré[1], quitte à rompre l'harmonie souriante de l'ensemble.

VI

L'invention romanesque de « Nicomède ».

Entre le *Menteur* et *Nicomède*, plus de sept ans s'écoulent, et, dans cet intervalle, Corneille donne six ouvrages au théâtre. Un seul échoue ; c'est *Théodore*,

1. Dans la *Vérité suspecte*, la réprimande paternelle est suivie immédiatement du récit fantaisiste du mariage forcé. L'effet est plus comique ; l'inutilité du sermon est, par là, rendue manifeste. Corneille a préféré la reporter au 5e acte ; elle est mieux justifiée alors par toutes les hâbleries qui se sont succédé dans l'intervalle, et elle prend plus d'importance, en couronnant l'œuvre.

Vierge et Martyre; mais *Rodogune* est un triomphe; *Héraclius* réussit; *Andromède* obtient, par la pompe et les surprises du spectacle, un succès prodigieux; *Don Sanche* est d'abord applaudi. Les hostilités qui se sont élevées lors de l'apparition du *Cid* se sont tues; celles qui recommenceront vers 1666, aux brillants débuts de Racine et d'une école nouvelle, ne s'annoncent pas encore. C'est le plein midi de la gloire de Corneille. En 1645, il est consacré, comme poète officiel, par le choix qu'on fait de lui pour célébrer les *Triomphes de Louis le Juste* (le feu roi Louis XIII); en 1646, Rotrou le glorifie dans son *Saint-Genest* comme le grand-maître de la scène; en 1647, il est reçu à l'Académie française[1]; en 1649, son autorité reconnue est invoquée dans la querelle littéraire des Sonnets de Voiture et de Benserade; en 1650, il avance d'un grand pas dans sa carrière de magistrat : il est nommé procureur des États de Normandie. Établi désormais dans l'admiration publique, il dispose son édifice en vue de la postérité. Il revoit, corrige ses œuvres, et il les publie d'ensemble une première fois, pour que la belle continuité de son effort apparaisse.

C'est pourquoi il dit avec assurance, en tête de *Nicomède* :

« Voici une pièce d'une constitution assez extraor-

1. A la place de l'élégant poète Maynard. Il n'avait pas été élu plus tôt, à cause de sa résidence en province, que n'admettait pas le règlement de l'Académie.

dinaire : aussi est-ce la vingt et unième que j'ai fait voir sur le théâtre; et après y avoir fait réciter quarante mille vers, il est bien malaisé de trouver quelque chose de nouveau, sans s'écarter un peu du grand chemin et se mettre au hasard de s'égarer[1]. » Notez ce mot : *trouver quelque chose de nouveau*; c'est toujours son souci. Et suivez la série de ses poèmes : n'est-il pas remarquable que ceux mêmes qui ont le mieux réussi ne l'enchaînent jamais à une forme définitive, et qu'après avoir triomphé dans un certain genre, il marche encore d'essai en essai? Des comédies baroques, des mélodrames compliqués (mais où toujours l'intrigue se subordonne au dessein de peindre les cœurs), des drames romanesques, des opéras-féeries se succèdent; même dans ses années de royauté incontestée. il semble se plaire à débuter toujours.

Nicomède est donc le tâtonnement d'un maître âgé de quarante-cinq ans, chargé de multiples lauriers, et qui ne s'y repose point. Il cherche encore. Que cherche-t-il? Non pas la manière de capter le public, mais celle de se satisfaire lui-même, en ne laissant inexprimés que le moins possible de ses rêves variés de grandeur et de bienséance. Il y parvient d'ailleurs, et il dira plus tard de *Nicomède* : « Je ne veux point dissimuler que cette pièce est une de celles pour qui j'ai le plus d'amitié. » Cela est naturel; il s'y est librement

1. *Au Lecteur*, en tête de *Nicomède*; tout ce morceau est reproduit dans l'*Examen* (1660).

déployé. Son type de héros intrépide, orgueilleux et disert s'y dessine mieux qu'ailleurs, sa coquetterie d'invention s'y complaît; il s'y amuse supérieurement à concerter les coups d'un escrimeur infaillible dans les assauts de paroles. Enfin aucune de ses pièces ne lui ressemble davantage; *Nicomède* est de toutes la plus purement *cornélienne*. Il faut l'étudier avec soin pour cela, comme il vaut la peine de chercher dans *Bérénice*, non pas l'élément le plus universel du théâtre de Racine, mais le plus *racinien*.

Dans *Nicomède* (comme dans *Bérénice* encore) le caractère de l'auteur est d'autant mieux empreint que la matière tirée de l'histoire est plus exiguë. Beaucoup de façon pour peu d'étoffe.

« Mon principal but, dit Corneille dans son *Examen*, a été de peindre la politique des Romains au dehors et comme ils agissaient impérieusement avec les rois leurs alliés.... » Il faut le croire. Toutefois, si ce fut là son objet lorsqu'il s'occupa de remplir le cadre de son ouvrage, on peut supposer qu'il avait été amené d'abord à le concevoir par un certain attrait que la grandeur de courage exerçait toujours sur lui. Tous ses choix étaient inspirés par l'admiration. Cette fois il dut fureter l'histoire aux alentours d'Annibal, en quête d'un sujet moins fixé dans l'imagination publique, moins illustre, moins redoutable que la vie d'Annibal lui-même, et où se retrouvât pourtant la même sorte d'intérêt, venant de la lutte d'un homme

seul contre une immense et impersonnelle machine politique. L'indomptable Carthaginois le ravissait; le prince Nicomède en est une image réduite[1].

Les événements sur lesquels Corneille choisit de travailler sont rapportés dans l'abréviateur Justin (Livre XXXIV, chapitre IV). Il a traduit lui-même le passage. « En même temps, Prusias, roi de Bithynie, prit dessein de faire assassiner son fils Nicomède, pour avancer ses autres fils qu'il avait eus d'une autre femme, et qu'il faisait élever à Rome; mais ce dessein fut découvert à ce jeune prince par ceux mêmes qui l'avaient entrepris; ils firent plus, ils l'exhortèrent à rendre la pareille à un père si cruel et faire retomber sur sa tête les embûches qu'il lui avait préparées, et n'eurent pas grande peine à le persuader. Sitôt donc qu'il fut entré dans le royaume de son père, qui l'avait appelé auprès de lui, il fut proclamé roi, et Prusias, chassé du trône et délaissé même de ses domestiques, quelque soin qu'il prît de se cacher, fut enfin tué par ce fils, et perdit la vie par un crime aussi grand que celui qu'il avait commis en donnant les ordres de l'assassiner. »

Nicomède évita donc la mort par le parricide, voilà tout ce que Justin rapporte des circonstances de sa

1. Voyez ce qu'il dit dans l'*Examen* : « J'ai approché de cette histoire celle de la mort d'Annibal, etc. » On pourrait dire que la vertu de « ce vieil ennemi de la grandeur romaine » est réfractée dans la figure de Nicomède, comme un jet de lumière trop vive réfractée par un prisme.

vie. Un autre historien, Diodore de Sicile[1], insiste plus encore sur le crime auquel le prince bithynien dut son avènement; c'est dans un temple où Prusias s'était réfugié que Nicomède l'immola, joignant le sacrilège au meurtre. Corneille eût pu mettre à la scène ce duel affreux du père et du fils, rendus également dénaturés par l'âpre jalousie du pouvoir. Il eût fait le tableau de ce monde corrompu de l'Asie Mineure au commencement du premier siècle avant notre ère; il eût montré ces despotes tapis dans leurs petits royaumes, jetant autour d'eux des regards rapaces et inquiets; ourdissant des perfidies et forcés, par le souci même de leur conservation, de semer de pièges mortels les approches du trône; féroces avec poltronnerie, fondant violemment sur une proie, mais prêts à la lâcher et à se terrer dans leur repaire s'il survient une ennemie plus forte, Rome; avec cela, puérils et malheureux.... Corneille savait bien peindre ces souterrains de la politique; il l'a prouvé ici et bien d'autres fois encore; mais dans cette bassesse il ne trouvait pas de héros à la taille qu'il aimait. Il dut en imaginer un.

S'attachant d'abord à Prusias, dont les historiens font connaître la servilité et les ruses[2], il lui opposa

1. Fragments du livre XXXII.

2. Voy. Polybe, XXIX, 11; XXXI, 14; Tite-Live, XXXVII, 52, 59; XLI, 44; Appien : *Guerres de Mithridate*, II, VII; Diodore, fragments des livres XXV, XXXII. Ce dernier (confirmé d'ailleurs par tous les autres) s'exprime ainsi : « Prusias se montra tout à fait indigne de la majesté

un personnage qui, trait pour trait, en fût le vivant contraste. Le misérable roi de Bithynie est connu surtout pour avoir voulu livrer Annibal suppliant; Tite-Live raconte les derniers moments de ce héros[1] : « Il n'avait nulle confiance en la franchise des rois, dit-il, et il avait particulièrement éprouvé l'inconsistance de Prusias.... Il chargea d'imprécations la tête et le royaume de celui-ci, invoqua les dieux hospitaliers témoins de la trahison, et il but la coupe mortelle. » Voilà l'épisode qui demeure attaché au nom de Prusias. Nicomède sera donc, pour faire antithèse à son père, l'élève affectueux d'Annibal, son héritier, son vengeur; l'esprit opiniâtre du grand ennemi de Rome a passé en lui.

Mais ce parti pris de transfigurer Nicomède entraîne le poète à refondre entièrement son histoire. Si ce

royale par les honteuses flatteries que, pendant toute sa vie, il ne cessa d'adresser aux puissants du jour. Des envoyés de Rome s'étant rendus près de lui, il déposa les insignes de la royauté, la pourpre et le diadème, et, travesti en esclave nouvellement affranchi, il sortit à leur rencontre, la tête rasée, portant le bonnet blanc, la tunique et la chaussure d'esclave. En saluant les députés, il se donna le nom d'*affranchi*, expression si ignoble qu'il serait difficile d'en trouver une plus vile. Il s'était d'ailleurs rendu coupable, avant cette époque, de bien d'autres bassesses. Entré dans le Sénat, il s'arrêta près de la porte en face de l'assemblée, et, les mains baissées, il se prosterna devant les sénateurs assis (il baisa le seuil, rapporte Tite-Live), en prononçant cette exclamation : « Salut, dieux sauveurs ! » exclamation qui mettait le comble à la plus honteuse flatterie, et indigne tout à fait d'un homme. Le discours qu'il tint dans le Sénat fut si ignoble qu'on aurait honte de le rapporter. » Corneille a plutôt adouci le personnage.

1. Tite-Live, XXXIV, 60.

jeune prince est un héros, il faut bien qu'il se conduise noblement. Nous ne pouvons admettre qu'il ait voulu tuer son père : il faut changer cela. « J'ai beaucoup osé dans *Nicomède*, avoue Corneille[1] ; Prusias, son père l'avait voulu faire assassiner dans son armée ; sur l'avis qu'il en eut par les assassins mêmes, il entra dans son royaume, s'en empara, et réduisit ce malheureux prince à se cacher dans une caverne, où il le fit assassiner lui-même. Je n'ai pas poussé l'histoire jusque-là, et après l'avoir peint trop vertueux pour l'engager dans un parricide, j'ai cru que je pouvais me contenter de le rendre maître de la vie de ceux qui le persécutaient, sans le faire passer plus avant.... »

Ainsi le fond même de l'aventure des deux rois bithyniens est corrigé, adouci, humanisé. Autre changement : le prince Nicomède n'est plus pensionnaire des Romains; au contraire, continuateur d'Annibal, il les hait et s'est toujours soustrait sauvagement à leur contact. Le nourrisson et l'otage de Rome, c'est un autre fils de Prusias, né d'un second mariage : Corneille emprunte pour le désigner le nom des rois de Pergame : Attale[2]. L'indépendance du frère aîné et l'état de sujétion du cadet feront ainsi un vif contraste. Telles sont les retouches que le poète dut ap-

1. Dans le *Discours de la tragédie* (1660).

2. Corneille suit ici Justin, comme on peut le voir par le texte traduit plus haut. Justin parle, il est vrai, de plusieurs jeunes princes, fils d'un second lit et entretenus à Rome. Le poète a simplifié la situation en n'introduisant que le seul Attale.

porter à l'histoire, afin de donner à la figure de Nicomède le relief qu'il voulait.

Prenons maintenant le drame, et voyons ce que Corneille y a voulu mettre.

Trois choses, à ce qu'il semble. D'abord, il y a représenté, avec complaisance, un héros selon son cœur, et la conquête, par ce héros, de tous les esprits qui l'approchent, même des plus fermés, des plus hostiles, des plus médiocres; et c'est là une démonstration de la toute-puissance de la générosité. Ensuite, autour de ce fier personnage, il a noué une intrigue diplomatique, non pas vague, mais déterminée curieusement par le temps et le pays, car il essaye d'y retracer la politique envahissante de Rome envers les rois alliés. Enfin, à ce tableau d'histoire, il a joint encore une comédie domestique, entre un père faible, une marâtre sournoise et deux fils de lits différents, comédie prise sur nature et toujours vraie.

Contemplons d'abord quelques instants le héros du drame : c'est le héros cornélien tout pur. Une possession de soi parfaite, voilà sa qualité maîtresse. Assailli de perfidies, d'attentats imprévus, il n'en est ni troublé, ni exaspéré, ni même surpris. Ne comptant que sur lui-même et ne se manquant jamais, comment ne serait-il pas calme? Le reste des hommes ne lui donne point d'émoi, et n'a donc nulle prise sur ses résolutions. C'est, pour emprunter un mot du vieux

d'Aubigné, un « imployable esprit ». Il n'a même pas à résister aux influences; il ne les sent pas. Il a l'impassibilité du roc sous les vents. Une seule fois il a rencontré son maître : Annibal; et cet ascendant inoubliable, unique, auquel il a consenti cette fois, en lui révélant la splendeur d'une énergie supérieure à la fortune, l'a préservé d'en plus subir aucun. Il compare au-dedans de lui l'humanité dégénérée qui l'entoure à ce sublime Annibal, et il la trouve d'une pauvreté de conception, d'une bassesse de cœur à peu près uniforme : entre la reine Arsinoé, le roi Prusias, le prince Attale, l'ambassadeur Flaminius, il ne daigne pas apercevoir beaucoup de nuances. Les trahisons qu'on ourdit çà et là lui font hausser les épaules. Il se plait à combattre à visage découvert contre des adversaires masqués. Il néglige de cacher ses sentiments. Tel il est, tel il se fait voir. On n'obtiendra jamais de cet entêté, ni qu'il abandonne ses amours ou ses haines, ni qu'il les taise. Jamais on ne vit d'âme plus ouverte, plus affranchie de ces petits mensonges de circonstance qui, d'ailleurs, procèdent presque toujours de lâcheté.

Toutefois, ce n'est pas un chevalier simple d'esprit, fort par innocence, un Parsifal. Rappelons-nous à quel point Corneille prise l'ingéniosité, les inventions subtiles, l'à-propos imperturbable. Il a voulu en doter largement son héros. Qu'on l'attaque avec toutes les pointes d'une parole envenimée : il retourne contre

ses ennemis leurs propres armes. Cet homme des camps est un maître en railleries ; là aussi il est supérieur. Et c'est un des plaisirs que Corneille s'est donnés à lui-même dans ce drame, et donne au lecteur, que d'assister à ces beaux assauts d'ironie entre le prince Nicomède et ses divers antagonistes. Il pare légèrement, puis, d'un coup droit, il détache la riposte, taquine et déliée avec sa belle-mère, narquoise avec le jeune Attale, foudroyante avec Flaminius. Nous savons qu'il a conquis trois royaumes à la pointe de l'épée, mais il ne nous est pas montré sur le champ de bataille; nous ne le voyons qu'au repos. C'est seulement dans les combats de parole, que nous pouvons juger sa tactique; toujours son sang-froid domine, infaillible.

Il sait également se retenir dans l'enivrement de la victoire. Il est noble, il pratique la maxime que Virgile attribuait aux Romains : « Terrasser les superbes, épargner ceux qui sont à terre. » Il lui suffit d'avoir désarmé ses adversaires; loin de s'acharner sur eux, il leur pardonne galamment et se détourne, avec un sourire.

> ... Parmi *les généreux*, il n'en va pas de même;
> Ils savent oublier quand ils ont le dessus,
> Et ne veulent que voir leurs ennemis confus.
>
> (Act. V, sc. VI.)

Cette magnanimité procède de la très haute idée que Nicomède a conçue de lui-même. Il aime à se voir

en cette attitude, il donne ses actes en spectacle à sa conscience, et sa conscience en est réjouie. Il y a certes de l'infatuation en lui, une emphase de théâtre, et l'on voudrait retirer de son rôle quelques bravades arrogantes. C'est un *glorieux*. Mais ici il faut noter un trait singulier; Nicomède est hautain *par devoir*. Issu d'une lignée de rois, il porte en lui « une âme royale ». Le poète croit fermement à cette vertu du rang suprême, et dans ses poèmes de cette époque justement il revient sans cesse là-dessus, opposant aux « âmes royales » des « âmes communes », des âmes de coquins, comme ce Métrobate et ce Zénon, dont le supplice paraît à Nicomède chose négligeable[1]. Un roi, c'est un homme indépendant, et le seul de tout l'État qui soit indépendant; n'obéir qu'à Dieu seul, voilà son caractère à part. Réfléchissez, par exemple, pourquoi le théâtre de Corneille offre tant de reines à marier qui semblent n'avoir rien autre à faire que d'être en visite dans quelque cour voisine pour s'offrir, elles et leurs royaumes : Rodogune, Laodice, Viriate, Bérénice, etc.; c'est que, de par leur dignité, elles ne relèvent de personne; leur volonté est maîtresse, circonstance que la poétique de notre auteur exigeait; simples princesses, c'est-à dire filles, femmes, sœurs

1. Corneille porte si loin ce préjugé d'une hiérarchie des âmes, modelée sur celle de la naissance, qu'il distingue dans *Don Sanche* (1650) des *âmes de comte*, des *âmes de marquis*, c'est-à-dire d'une vertu honorable, et des *âmes royales*, c'est-à-dire sublimes.

ou mères de roi, elles eussent été sujettes, une volonté autre aurait eu prise sur elles. Telle est, pour Corneille, l'importance singulière de l'autonomie, laquelle ne se trouve que dans les souverains. Eh bien, Nicomède est précisément le champion jaloux de ce privilège royal; il défend la souveraineté en la personne vacillante de son père, et c'est son propre héritage qu'il sauvegarde ainsi, contre les empiétements de l'étranger; il la défend en sa maîtresse, Laodice reine, sur les décisions de qui nul n'a droit d'entreprendre[1]. Moins superbe, il manquerait à ce qu'il doit à ses prédécesseurs, à lui-même, à ses successeurs, à l'intangible royauté.

Et par cette conduite inflexible, il s'assujettit tous les cœurs. Laodice l'aime au point de le copier naïvement dans ses paroles et dans tout son air; elle se fait gloire d'être son écho simplement. Son frère cadet, Attale, qu'on tente de lui opposer, qui est son rival en amour, et qui d'abord essuie de lui maint affront, est néanmoins travaillé par l'ascendant de cet esprit hautain, comme Nicomède lui-même l'avait été par Annibal jadis; la fierté royale innée chez les deux frères[2] a plus d'empire que les plans de conduite suggérés du dehors; le sang l'emporte; le jeune prince

1. Voyez, en particulier, la scène III, de l'acte IV.
2. Nicomède dit bien à son frère :

> Ah! laissez-moi toujours....
> Reconnaître en mon sang un vrai sang de monarque.
> (Acte V, sc. IX.)

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

reconnaît chez son aîné un semblable, mais un maître. Il est intimidé, puis gagné, sans que Nicomède ait rien fait que le rudoyer. Comme dans le même temps il est désabusé de ses illusions candides sur la bienveillance désintéressée de Rome, il s'engage dans le parti le plus généreux. Au moment où un guet-apens va le délivrer de son terrible concurrent, il empêche qu'une main vile ne s'empare d'une personne royale, et il tue lui-même le misérable Araspe, « âme commune » et insignifiante, pour délivrer le frère qu'on voulait lui faire haïr. Belle péripétie de drame, mais non de *mélodrame*, car le geste imprévu d'Attale ne fait que signifier la révolution opérée dans son cœur. Prusias le roi poltron, ombrageux et fourbe; Arsinoé la marâtre insidieuse, Flaminius le sec diplomate, sont subjugués aussi, tout d'un coup, par la clémence du bon chevalier, dont un quart d'heure avant ils parlaient de jeter la tête au peuple, du haut d'un balcon. Ils s'inclinent, ils demandent la paix. Et cela fait un dénouement peu vraisemblable, mais plein de sens. Le voilà donc, le vrai moyen de conquérir les esprits : le dernier acte de *Nicomède* en donne une illustration très claire. Selon Corneille, la force d'âme agit sur ceux mêmes qui la nient; elle agit toute seule, sans dessein prémédité d'agir, par la simple présence, comme le soleil. Nous avons vu déjà, à la fin de *Polyeucte*, une conversion générale produite par la grâce que le martyre dispense. Ici le miracle est moins

émouvant; mais justement au baisser de rideau de cette tragédie d'antichambre, combative et tendue, ce désarmement de tous les égoïsmes, subjugués par la grandeur d'âme, est très significatif. Cette fois toute idée mystique d'une transfusion de la sainteté est à cent lieues de notre esprit. Il n'y a ici nulle magie, nul prodige. Et d'autant mieux la prise de possession des faibles et des passionnés par ceux qui d'abord se possèdent eux-mêmes, apparaît avec la netteté d'une loi.

Vous voyez que la figure de Nicomède et son action sont marquées au coin particulier de Corneille. On y trouve aussi une notable conformité avec l'humeur, le goût, les idées du temps. Mais ici il faut rester dans la note juste. C'est se tromper que de chercher dans cette tragédie quelque allusion aux événements contemporains; Corneille ne fait pas d'allusions[1]. Sans doute les premiers spectateurs en imaginèrent plus d'une; on était alors en pleine Fronde; « les princes étant sortis de prison dans le temps qu'on représentait *Nicomède*, raconte bien plus tard un éditeur[2], quelques vers donnèrent matière à des applications qui augmentèrent le succès de cette tragédie ».

1. Plus tard seulement, quand Louis XIV fascinera tous les yeux, il fera des allusions claires à la majesté du roi : en 1667, dans *Attila*, en 1670, dans *Tite et Bérénice*.
2. *Avertissement du théâtre de Corneille*, par Jolly (1738).

L'ombrage que prend le roi d'un serviteur trop glorieux, la protestation de loyalisme du prince accusé de rébellion firent penser au turbulent vainqueur de Rocroy. Mais il est très peu probable que l'auteur lui-même y ait pensé. Il faut se souvenir, en effet, qu'un homme de condition privée, tel que Corneille, alors que les journaux n'existaient pas, ignorait presque tout de l'histoire de son temps, de sorte qu'après deux siècles et demi, nous en sommes beaucoup mieux informés qu'il ne le fut; puis il ne se croyait pas autorisé à en juger, et dans les quelques lettres conservées de lui, il se tait sur les événements les plus fameux; enfin il était contraire à toute la poétique classique de mêler la gazette du jour à la composition réfléchie des poèmes.

En revanche, on peut chercher, dans les cabales des Frondeurs et dans la société précieuse, les traces d'un courant de sentiments qui se retrouve aussi, par endroits, dans *Nicomède*. Le mot « contemporain » n'est pas un vain mot; les lectures, les conversations font la navette entre les esprits. Les préjugés se communiquent, sans qu'on puisse dire qui les a mis en circulation le premier. Dans l'allure des Frondeurs, il y eut des ressouvenirs de *Cinna*; dans *Nicomède*, il passa des façons de sentir qui datent de la Fronde, à moins que l'auteur de *Cinna* ne les ait simplement retrouvées en lui-même. Alors un esprit de rébellion

s'était réveillé dans la noblesse, le *non serviam* était la maxime de ces princes qui prétendirent renverser « le Mazarin » ; ils se croyaient revenus aux jours hasardeux de la féodalité. On vit se dessiner chez beaucoup ces caractères raides, qui cassent et ne plient pas, et *Nicomède* fut à la mode. Surtout une manie de grandeur se répandit; les *Mémoires* de La Rochefoucauld et ceux de Retz en sont imprégnés. « *Aliquid invadere magnum fert animus*, mon humeur me porte à me jeter dans quelque aventure grande », répète chacun, après le personnage de Virgile. Il n'importe pas beaucoup que l'aventure soit criminelle, si elle annonce du moins un superbe mépris de la mort et conduit au pouvoir; être prudent, médiocre, ménager de sa peine et de sa vie, végéter dans l'ombre, voilà seulement ce qui déconsidère. Un grand risque donne une grande gloire. Se faire adorer, envier, redouter, c'est le souverain bien. Sachons que cette morale trop imaginative, cette morale de théâtre[1], et qui n'est point accessible aux simples gens, fut réellement celle de la haute société française pendant une vingtaine d'années de la première moitié du XVIIe siècle[2]. On la trouve exprimée naïvement dans le

1. Assez ressemblante à ce qu'on a revu de notre temps. N'avons-nous pas entendu dire : « Qu'importe la vie de vagues humanités, si le geste est beau? » C'est là une idée qu'on retrouverait chez les hommes de la Fronde, et dans les tragi-comédies.

2. M. Hémon, dans son commentaire érudit sur Corneille, a cité les vers suivants de Rotrou, d'autant plus significatifs que Rotrou

passage le plus singulier peut-être de la tragédie de Corneille :

> Un homme de ma sorte,
> Quand il se rend coupable, un peu plus haut se porte ;
> Il lui faut *un grand crime* à tenter son devoir,
> Où sa gloire se sauve à l'ombre du pouvoir.
> (Acte IV, sc. II.)

Un mot revient plusieurs fois, dans *Nicomède* même, pour caractériser cette attitude de l'âme : c'est le mot de *générosité*. Les *généreux* sont mis à part des autres hommes, et au-dessus, comme pratiquant des maximes qui exigent davantage de la nature. On peut reconnaître ici, je crois, un écho de Descartes. Celui-ci avait publié, deux ans auparavant, en 1649, son *Traité des Passions de l'âme*. La « générosité » y était définie en détail et d'une façon qui se rencontre merveilleusement avec les peintures de Corneille. Nicomède, en particulier, est un type de vertu

reflétait fidèlement, d'ordinaire, les sentiments qui avaient cours auprès de lui :

> Un dessein glorieux est toujours légitime ;
> S'il passe pour un mal, c'est dans la faible estime
> D'un esprit abattu ;
> Jamais des grands dangers un grand cœur ne s'étonne,
> Et qui n'ose commettre un crime qui couronne
> Observe à ses dépens une lâche vertu.
> (*Innocente infidélité*, Acte IV, sc. I.)
>
> Tous les crimes sont beaux, dont un trône est le prix.
> (*Ibid.*, Acte I, sc. II.)
>
> A tout prix un grand cœur achète un grand crédit.
> Et tout crime est permis quand il nous agrandit.
> (*Bélisaire*, Acte II, sc. V.)
>
> ... Les événements ont fait des crimes beaux.
> (*Cléagénor*, Acte IV, sc. I.)

cartésienne. Le philosophe explique le poète, en même temps que le poète réalise les spéculations du philosophe; et des influences contemporaines discernables dans *Nicomède*, voilà justement la plus forte.

En indiquant les sources où Corneille a puisé, nous avons marqué la valeur de l'élément historique mêlé dans son drame. Il a changé les faits, retouché ou créé les personnages; mais en somme, les procédés généraux de la politique du sénat romain sont démontrés dans son poème avec une vérité enfonçante et peints au naturel. C'était là un sujet auquel il donnait beaucoup d'attention; il y est revenu souvent, et il faudrait rapprocher les diverses études qu'il en a faites[1]. Flaminius[2] ici, et Lélie dans *Sophonisbe* sont les plus vigoureux portraits que nous ayons de ces grands négociateurs romains, positifs, soucieux du seul résultat net, économes de manifestations, armés de l'ombre d'une puissance formidable et lointaine, têtus, affables et inexorables. Flaminius n'est qu'un fonctionnaire; il est terrible parce qu'il est irresponsable; il ne lui est pas loisible d'être humain; que l'on s'en prenne au grand mécanisme dont il n'est qu'un rouage. Il est chez Prusias dans la même pos-

1. Une critique suivie de la valeur historique des tragédies romaines de Corneille, se trouve dans le livre d'Ernest Desjardins : *le Grand Corneille historien.*

2. On sait que Corneille a commis une erreur sur ce personnage; il a fait de Titus Quinctius Flamininus, patricien, diplomate, libérateur de la Grèce, le fils du vaincu de Trasiméne, Caius Flaminius Nepos, qui était de famille plébéienne.

ture où, plus tard, seront les légats du pape à la cour des rois; ses paroles, son silence, sa seule présence semblent menacer le royaume de l'interdit; la puissance effective du roi est suspendue à sa puissance en idée. Il est l'ennemi et le niveleur de toute spontanéité, que ce soit celle de Nicomède, d'Attale, ou de l'inerte Prusias lui-même, qu'elle soit ou non dans le sens des vues de Rome, que nul n'a droit de préjuger. Voilà l'antagonisme profond de son rôle avec la nature de Nicomède, toute de libre expansion. Et, il faut bien le dire, l'avenir est à Flaminius : il peut attendre; le triomphe du paladin Nicomède sera sans lendemain; la volonté romaine, impersonnelle, mais organisée, qui pousse toujours tout droit ses desseins comme ses voies et ses aqueducs, à la fin conquerra tout par la patience. Mais restons-en, pour cette fois, sur ce dénouement partiel, provisoire; réjouissons-nous de voir un isolé, *une personne*, braver une machine presque aussi vaste et inhumaine que le monde.

Le troisième élément, relevé plus haut dans ce drame, est un élément comique. Il faut un peu de finesse pour le démêler, car *Nicomède* ne fait pas rire. Mais regardez-y de près, nous sommes plus proches ici de la véritable comédie de caractère que nous ne l'étions avec le *Menteur*, pourtant si leste et si gai. Une province nouvelle, dont Molière fera tout un royaume à part, vient d'être ajoutée au théâtre : les démarches

des âmes sans courage, des égoïstes et des hypocrites, avec les pauvres ruses et les contorsions qu'ils font pour éluder les conséquences inévitables des penchants qu'ils ne peuvent s'empêcher de suivre ou que même ils ignorent avoir, tout ce manège, observé sur le vif, devient matière d'art, et de grand art. Le plaisir qu'on y trouve est celui de la ressemblance juste, de la pénétration, de la malignité, et quelquefois, comme dans les grandes pièces de Molière où la peinture s'élève à l'universel, de la réflexion sur soi. Il faut, pour goûter ce plaisir, un public plus mûr et plus rassis que celui du *Cid*, qui sache s'intéresser au réel et se passer d'enthousiasme. On trouve dans *Nicomède* des essais de cet art, qui donnent ce plaisir, et qui déjà s'adressent à ce public. Pour cela cette tragédie est une date dans notre littérature. Combien de naïvetés de Prusias ont cette saveur forte qu'on retrouvera dans le *Tartufe* !

On n'aime point à voir ceux à qui l'on doit tant.
(Acte II, sc. I.)
Pour de pareils amis, il faut se faire effort.
(Acte II, sc. III.)
Ah ! c'est trop de scrupule !
(Acte IV, sc. I.)
Ingrat, que peux-tu dire ?
(Acte IV, sc. II.)

Orgon, Chrysale, Argan commencent à poindre en ce délectable Prusias, mal dégagés encore, et comme dans le bourgeon. Il a déjà le caractère que Molière

imprime à ses figures, la plénitude d'inconscience. Mais, de plus, Prusias est un roi; il tient à en garder la prestance et se vexe qu'on lui en rappelle les obligations. Il déteste en son fils à la fois son successeur et son sauveur: il sent une blessure cuisante de chaque service trop illustre dont il doit le remercier; il gémit que sa couronne l'oblige à porter haut la tête; il soupire après cette débonnaire tranquillité, que son état de roi précisément lui interdit; très suffisant bourgeois de petite ville à qui rien n'arrive, mais juché au-dessus de sa nature et condamné aux bassesses justement par la hauteur disproportionnée de sa fortune. Ceci est d'excellente comédie politique, de cette comédie qu'on regrette que Molière n'ait pas touchée[1]. La reine, de son côté, rappelle une autre Arsinoé, celle du *Misanthrope*, et la Bélise du *Malade imaginaire*, et Tartufe lui-même, demandant grâce à genoux pour la victime de ses calomnies. Plus on détaille ce rôle, plus on y trouve de vérité cachée et de suc.

Il n'y a point à douter : de telles peintures sont prises dans la nature. Les livres ne les fournissent point. L'antiquité drapée et solennelle de la tradition est délaissée. Aux dissertations politiques et à la

1. Le *Roi malgré lui*, c'eût pu être une comédie très forte. Il eût fallu en aller chercher le sujet dans les galeries de l'histoire, ce que ne pouvait faire alors le poète comique, — tandis que le poète tragique y était obligé.

magniloquence, qui en viennent, se mêlent, dans les tragédies cornéliennes de 1650 à 1670 des coins de comédie domestique ou sentimentale, d'une candeur d'observation très neuve. Dans *Agésilas* on en découvrirait, aussi bien que dans *Nicomède* ou *Héraclius*; la façon dont les cœurs humains réagissent l'un sur l'autre dans les diverses relations de la famille, suivant la condition, l'âge ou le sexe, y est finement montrée. Par malheur, les habitudes prises vingt ans auparavant, et en harmonie avec une tout autre conception de la tragédie, devenaient une entrave; on ne pouvait se rendre un grand poète réaliste lorsqu'on retrouvait en soi l'écho des airs de bravoure de Rodrigue; le moule était durci, la langue gardait une emphase importune; la conception trop intentionnelle manquait de jet et de cohésion; l'âge des essais heureux était passé.

Cependant le style, dans *Nicomède*, est encore beau, ou plutôt, — car beau, le style de Corneille le resta toujours, — est encore approprié. Il y a de l'embarras, çà et là, mais, presque partout, des raccourcis d'expression très éloquents, où triomphe l'homme de théâtre. Les parties sardoniques du rôle de Nicomède ont toute la verdeur qu'il faut. Des coupes imprévues, abruptes y ajoutent une brièveté de commandement. Le bonhomme Prusias s'exprime d'une façon très hardie, contraire même aux habitudes de style de Corneille, comme il convient à un personnage *d'involon-*

taire : en un langage parlé plutôt qu'écrit[1]. Cette touche est d'un grand peintre, et qui avait le sentiment net de la nature.

1. Les critiques non artistes, comme Voltaire, en ont été scandalisés. Ils ont vu là une tache. Le tragédien Lekain et le conteur Andrieux ont osé corriger ces vers de nature, dans le rôle de Prusias, qu'ils jugeaient indignes du cothurne. Par exemple, à la place du vers fameux :

> Ah ! ne me brouillez point avec la République !
>
> (Acte II, sc. III.)

Lekain, pensant ennoblir Corneille, écrivit :

> Mes traités sont sacrés avec la République.

LA MÉTHODE CLASSIQUE

DE

NICOLAS POUSSIN

Quand nous disons que Poussin, avec une méthode pauvre et scolaire, est tout de même un artiste de génie, c'est une parole, sachons-le, qu'il n'eût pas approuvée et qu'à peine il eût comprise. Sans doute il admettait qu'il faut du génie pour faire des ouvrages vraiment beaux, et il croyait bien, quant à lui, n'en pas manquer ; mais il faisait consister ce génie en un pouvoir extraordinaire, non seulement d'inventer, mais plus encore de juger absolument ses inventions, pouvoir qui n'est pas différent chez l'artiste et chez le savant. Il ne croyait pas qu'on pût créer rien qui vaille en s'abandonnant à l'inspiration. Il disait bien qu'il ne pouvait travailler qu'étant « en bonne veine »[2] ; mais j'expliquerai tout à l'heure que cette disposition qu'il sentait favorable à son art était moins la fougue

1. J'ai donné ailleurs sur Poussin une esquisse biographique d'après les sources originales (dans la collection des *Grands artistes*, H. Laurens, éditeur). La question de la *Méthode*, n'est qu'indiquée dans ce précédent ouvrage. Ici je l'ai reprise avec un développement tout différent.

2. Lettre du 2 octobre 1644.

et l'ardeur, que la lucidité parfaite. Il est vrai, l'artiste est d'abord ému de ce qu'il observe et de ce qu'il conçoit; il jouit de la nature, il en veut faire jouir, et « la fin de la peinture est la délectation »[1], comme Poussin le sait; mais les moyens par lesquels la délectation est procurée peuvent être clairement aperçus, examinés et choisis. Le beau, après qu'on l'a senti, et sans cesser de le sentir, est démontrable. De là cette certitude mathématique d'avoir, pour son compte, embrassé la beauté et non son ombre, qui donne à la vie de Poussin un tel calme, et à ses ouvrages, nonobstant sa main tremblante, une telle fermeté. Ainsi son « génie » s'est déployé dans sa méthode même.

Il serait précieux de tenir, de la plume de Poussin, l'exposé de cette méthode. Il a songé en effet à l'écrire. Bien des fois il en avait débité la substance dans ses causeries en plein air, sur la place d'Espagne, parmi un groupe d'auditeurs déférents. *Parlava bene spesso dell'arte*, rapporte Bellori, qui fut là lui-même souvent[2], *e con tanta evidenza delle cose, che nen meno li Pittori, che gli altri uomini ingegnosi venivano per udire dalla sua bocca li piu belli sensi della pittura, che non à studio d'insegnare, ma nelle occorenze proferiva*. Qu'il ait projeté de consigner en un livre ses principes, ou plutôt son expérience, le fait est presque sûr. Parlant, en 1650, « d'observations qu'il a com-

1. Lettre à M. de Chambrai, 7 mars 1665.
2. Bellori. *Le vite de Pittori....* (1672, in-4°), p. 435.

mencé à ourdir sur le fait de la peinture », il ajoute : « Si je vis, cette occupation sera celle de ma vieillesse ». La vieillesse venue[1], l'ouvrage reste encore à l'état de projet, car sept mois avant sa mort, félicitant l'abbé de Chambrai de son livre *De la Perfection de la Peinture*, il lui laisse entendre que ce livre ne peut passer que pour une introduction au véritable traité à faire « au bénéfice de la peinture » et de ce traité désirable, il lui crayonne un sommaire rapide. Mais enfin, ce *Traité*, Poussin l'a-t-il fait ? Les contemporains l'ont cru ; le titre en circulait même déjà : *Traité des Lumières et des Ombres* ; une gravure du XVIIe siècle représente le maître appuyé sur ce livre monumental. Cependant une lettre que Giovanni Dughet, deux mois après la mort de Poussin, écrit à M. de Chantelou[2], nous certifie que le livre ne s'est pas trouvé parmi les papiers de son beau-frère, par la bonne raison qu'il n'existe point. Ce fameux *Traité des Lumières*... n'était, paraît-il, qu'un manuscrit du P. Matteo Zoccolini, professeur de perspective, que l'on avait vu souvent entre les mains de l'illustre défunt. Ainsi, soit qu'il ne se fût jamais arrêté de peindre qu'exténué par l'âge et la maladie, soit qu'il eût été rebuté par sa douloureuse difficulté à écrire, Poussin

1. Lettre du 29 août 1650. Je dois avertir que je n'ai pas retrouvé le manuscrit autographe de cette lettre. Je le cite d'après le recueil de Quatremère (p. 316).

2. Le 23 janvier 1666. On trouvera la traduction de cette lettre dans le recueil de la *Correspondance* de Poussin, par Quatremère, p. 357.

est mort sans avoir expliqué les principes qui l'avaient guidé.

Il nous reste de lui seulement, en fait d'écrits théoriques : la lettre apologétique à M. de Noyers (d'avril 1642), où il donne en passant quelque aperçu de sa manière d'observer la nature[1] ; la lettre à M. de Chantelou (du 24 novembre 1647) sur les *Modes* musicaux dans la peinture, touffue et peu claire ; la lettre à M. de Chambrai (du 7 mars 1665), d'une scolastique très nue, dont un mot seul est à retenir : « ... Puis viennent... la vraisemblance, et le jugement partout. Ces dernières parties sont du peintre et ne se peuvent enseigner. C'est le rameau d'or de Virgile, que nul ne peut trouver ni cueillir, s'il n'est conduit par la Fatalité[2] ». Enfin nous avons trois pages in-4° écrites en italien que Bellori a retrouvées autographes dans la bibliothèque du cardinal Camillo Massimi et qu'il publie (avec les mesures de l'*Antinoüs* qui y étaient jointes), en appendice à la biographie de Poussin (1672)[3]. Il y met ce titre : *Osservazioni di Nicolo*

1. Reproduite en partie, résumée en partie dans Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres* (éd. de 1696, in-4°), t. II, p, 340-348.

2. Allusion à Virgile (*Æn.* VI, 146). « ... *Namque ipse volens facilisque sequetur, Si te fata vocant.* »

3. Ces *Osservazioni* ont été traduites en français par Gault de Saint-Germain en 1806 (Vie de Nicolas Poussin, p. 81-84), puis en 1903, par M. Georges Rémond, dans la revue *L'Occident* (novembre 1903, p. 230-232) ; mais ces traductions sont fort loin d'éclaircir le texte : la première est infidèle, la seconde inextricable par endroits (sans parler des fautes d'impression).

Pussino sopra la Pittura. Ce petit écrit doit être tenu pour authentique, bien que l'original en soit égaré ; le cardinal Massimi qui le détenait fut lié très familièrement avec Poussin; c'est pour lui que fut peinte sa dernière toile : *Apollon et Daphné*; le manuscrit n'avait pas dû passer par des tiers; puis Bellori lui-même nous est un garant sûr, car il connaissait bien l'écriture de Poussin, et sa bonne foi est établie d'ailleurs. Moins balbutiées que les indications éparses dans les Lettres, mais incohérentes toujours et abstruses tout autant, ces « Osservazioni » traduisent un effort pour se hausser à une théorie platonicienne de l'art; elles ne gardent pas la trace d'une expérience. Évidemment Poussin tâche à dépersonnaliser sa pensée; il n'y réussit que trop bien. Si nous le cherchons lui-même, nous sommes déçus.

Essayons de suppléer à l'insuffisance de ces fragments. A la lecture qu'il en faut faire d'abord, ajoutons la réflexion sur l'œuvre peinte ou dessinée de Poussin, qui s'explique assez d'elle-même. Peut-être aurons-nous ainsi quelque idée des règles qu'il a suivies dans son travail.

Il me semble que je n'y mettrais pas trop du mien, en lui prêtant les quatre idées directrices que voici. (Non que je prétende qu'il les ait conçues distinctement, mais sa pratique les suppose, et elles servent à en fixer le sens; je dirai même qu'elles sont siennes

d'autant plus authentiquement qu'il ne les a pas extériorisées en formules.)

Première idée : *Se tenir au-dessus de son ouvrage, en pleine clarté et liberté, de manière à se donner d'abord une connaissance exacte des objets;*

Deuxième idée : *Retrouver la peinture des anciens, laquelle, étant perdue, ne nous est connue que par des descriptions écrites et par quelques témoignages sur ses effets pathétiques ;*

Troisième idée : *Traiter la nature non comme un modèle à interpréter, mais comme un langage par lequel se peuvent exprimer et communiquer les diverses émotions;*

Quatrième idée : *Renforcer l'émotion par la subordination de tous les détails à l'effet unique que l'on veut produire.*

I

« Mon naturel me contraint de chercher et aimer les choses bien ordonnées, fuyant la confusion, qui m'est aussi contraire et ennemie, comme est la lumière des obscures ténèbres. »

Lettre à M. de Chantelou, du 7 avril 1642.

La maxime de « tenir toujours l'esprit au-dessus de son ouvrage » est celle que suivait M. Pascal le père, dans l'éducation de son illustre fils. Entendons par là qu'il ne présentait à l'enfant aucune difficulté, avant qu'il ne l'eût reconnu capable de la surmonter par ses propres forces. Pour un homme fait, qui se discipline lui-même, cette règle est un engagement de ne pas se laisser prendre par les choses, mais, d'abord, de s'en emparer en les comprenant. Car d'être pris par des choses dont la nature réelle nous est inconnue, en n'ayant égard qu'à l'agrément que nous y trouvons, c'est nous enchanter de nous-mêmes stérilement. Celui qui, artiste ou bien savant, veut sortir de son rêve, doit se poser devant le monde comme un miroir uni, exact, sans trouble, et seulement intelligent.

« Intelligence » et « assiduité au travail », voilà ce qui fait d'abord le grand peintre, selon Poussin. Il ne peut se promettre que la seconde de ces qualités, et « si la première ne chemine pas d'un pied égal »,

il n'aura du moins rien négligé pour la stimuler[1]. Il ne cultive aucune faculté plus diligemment que son zèle pour comprendre et savoir à fond. Lorsque Descartes, dans les *Regulæ*, recommande ces deux points : *Ne pas supposer vrai ce qui est faux, et tâcher de parvenir à la connaissance de toutes choses*, il énonce aussi bien une maxime de Poussin à son travail. Le peintre n'opère jamais que sous le contrôle d'un autre lui-même, qui est de sens froid toujours et ne le laisse point vaguer. « Je ferai tous mes efforts pour satisfaire à l'art, à vous et à moi, » écrit-il à M. de Chantelou[2]; l'on se rend compte que le juge nommé le dernier n'est pas le moins sévère, ni le moins libre. Gardons-nous de faire la théorie de ce dédoublement; contentons-nous de décrire; esseyons de *cinématographier* cette abeille dans le mystère de la mellification. Peut-être saisirons-nous ainsi, de façon concrète, sans quitter d'un pas l'homme vivant et travaillant, ce qu'est la méthode classique.

D'abord Poussin, pour se mettre à l'ouvrage, veut être parfaitement sain, net et libre d'esprit. C'est ce qu'il appelle sa « bonne veine » ou son « temps d'élection »[3]; il aime mieux « interrompre tout à fait le travail commencé que d'y employer par intervalles les forces épuisées d'un esprit languide ». Dans ses

1. Lettre du 25 avril 1644.
2. Lettre du 7 avril 1647.
3. Lettres des 20 octobre 1644, 26 décembre 1655, 15 mars 1658.

moments d'étiage, il lit, pour s'approvisionner de sujets, ou bien il combine les parties d'un tableau, mais il ne veut ni peindre, ni même « ruminer » une composition. Au travail de la création, la totale présence d'esprit est nécessaire. Ce n'est pas à l'excitation ni au bouillonnement de l'imagination que se reconnaissent ces heures de productivité heureuse; mais à la lucidité dans l'aperception des rapports; représentons-nous par exemple un de ces matins clairs où l'esprit plus enfonçant découvre, avec une vérité, toutes ses conséquences dans une belle perspective linéaire. Tandis que la surproduction tumultueuse des images serait dispersive, Poussin au travail demeure rectiligne; il ne souffre pas que sa piste soit traversée par d'autres recherches. Quand j'ai, dit-il, les mains à une chose, je ne la « veux pas quitter qu'elle ne soit faite; alors j'aurai l'esprit libre[1] ».

Cependant la mise en train peut être activée par la contemplation. « Je ne me sens jamais tant excité à prendre de la peine et travailler, comme quand j'ai vu quelque bel objet[2]. » A cet effet, Poussin avait orné son atelier de certains morceaux antiques d'un galbe pur; telle une tête à demi restaurée de Ptolémée Dionysos, « la plus noble qui se voie[3] ». Ayant reposé ses yeux sur ces bons exemplaires, il se mettait à

1. Lettre du 8 avril 1646
2. Lettre du 20 mars 1642
3. 29 juillet 1645.

peindre « gaillardement ». Est-ce là un procédé de suggestion? — Je ne crois pas qu'il y ait un mécanisme subconscient dans cette transmission de beauté, de l'œuvre antique à son dérivé classique. La contemplation de Poussin est, nous l'allons voir, un acte réfléchi et, comme il dit « un office de raison ». Il lisait donc un marbre grec comme un livre; il en retirait moins une émotion qu'une leçon.

Une fois mis en branle, il s'avançait sûrement, sans hâte. Son application était successive. L'achèvement d'une tête haute d'un demi-pouce lui absorbait tout un jour. Jamais d'impatience, jamais d'anticipation. Il répétait le proverbe italien : *Avec le temps et la paille mûriront les nèfles*[1]. Et en effet c'était un mûrissement lent de l'œuvre dans son esprit, puis sur la toile. Quand il avait du champ devant lui et que, de proche en proche, sa création s'organisait, il était « extrêmement joyeux ».

La première démarche de son travail était la recherche de « la pensée » du tableau. Il faut entendre par ce mot, non le sujet mais la façon de présenter le sujet en ce qu'il a de significatif[2]. C'est en lisant quelque auteur que cette « pensée » se déterminait en lui. Il lisait le soir, sous la lampe, pour délasser ses

1. Lettre du 8 octobre 1649.

2. Par exemple il dit (25 août 1643) : « J'ai trouvé *la pensée* du Ravissement de saint Paul, et la semaine prochaine, je l'ébaucherai. » — « Pour votre Vierge, *la pensée* en est trouvée. » (11 mai 1653.) Le sujet est donné, l'invention de « la pensée » suit, après méditation.

yeux de l'application de peindre[1]. De l'ombre sortaient les figurations, les attitudes, les mouvements. Essayons de déterminer quelles facultés entraient en jeu pour cette élaboration. Dans le *Toxaris* de Lucien, Poussin fut sollicité par l'anecdote du testament paradoxal d'Eudamidas[2]. Ce personnage, fort pauvre, avait légué à deux amis riches sa vieille mère à nourrir et sa fille nubile à pourvoir, trait charmant de confiance en l'amitié. Le conteur ajoute que les gens du voisinage s'égayèrent à l'idée de ce singulier héritage, mais que les héritiers acceptèrent généreusement, que l'un d'eux resté seul, assuma volontiers toute la charge, et l'historiette finit sur l'heureux mariage de l'orpheline. Vivent les parfaits amis! C'est un sujet attendrissant et optimiste. Le peintre en choisit un moment particulier : la dictée du Testament. Il voit la chambre nue (Eudamidas est très pauvre), le mourant sur sa couchette, l'approche de la fin étant signifiée par un médecin qui de la main constate le ralentissement du cœur; un scribe assis sur un escabeau, écrivant les dispositions dont il ne peut s'empêcher de sourire d'incrédulité, tandis que le dicteur retourné vers lui met dans ce dernier acte une tension singulière de volonté; la vieille femme et la jeune fille formant au pied du lit un groupe affligé, dans le goût

1. Lettre du 2 juillet 1641.
2. *Toxaris*, 22. Le tableau de Poussin, plusieurs fois gravé, se trouve à Copenhague, dans la collection du comte Moltke.

des Niobides, se détournant de celui qui vraiment n'est déjà plus, et tout entières au désespoir de se sentir seules, pleurant sur elles-mêmes; — et le dessinateur prévoit par quel alanguissement des lignes, par quelles draperies en paquets il rendra cet abandon au destin des deux femmes ainsi privées d'appui et transmises comme des choses. Voilà « la pensée » du tableau. Le sentiment en est sévère; combien différent de celui, tout souriant, qui est empreint dans le récit de Lucien! On voit ici, je crois, qu'il n'est pas exact de donnér l'œuvre de Poussin comme *inspirée* par un texte; la vérité est qu'elle est *découpée* dans un texte. Il prend le thème et non le ton. Entre lui et son fournisseur de fable, il n'y a pas eu contact d'émotion, comme entre Delacroix et Shakespeare. Le peintre a choisi le sujet, puis toujours maitre de soi, l'a repensé et ordonné, suivant une logique autonome. Je pourrais le faire voir encore en rapprochant la *Mort de Germanicus* du texte de Tacite et la *Destruction de Jérusalem* du texte de Josèphe. Poussin n'emprunte à ses auteurs que les données de fait.

Les données de fait, à la vérité, il les emprunte avec un scrupule admirable. Ayant trouvé dans Plutarque la date exacte de la mort de Phocion, le dix-neuf Munychion, et retenu que ce jour-là les Chevaliers faisaient une procession en l'honneur de Jupiter, il introduit dans son tableau des *Funérailles de Phocion* le charmant accessoire de la cavalcade qui se

déroule au loin, sous les murs d'Athènes, parmi les arbres. Par là, dit Félibien, il « satisfait les savants »[1] et d'abord se satisfait lui-même, car il a le goût de l'authentique. L'art de Poussin veut observer la vérité de l'histoire, comme l'art de Vinci la vérité de l'histoire naturelle. Ainsi, en 1638, on découvre à Palestrina la mosaïque fameuse où sont représentées les cérémonies du culte de Sérapis ; Poussin, délégué justement par les Barberini comme surintendant des fouilles qui se font dans leurs terres, est des premiers avisé de la trouvaille; en véritable antiquaire, il est ravi d'un tel document, non seulement parce qu'il y voit représentées « au vrai et de bonne main » les mœurs de l'Égypte, mais parce que ce petit morceau d'histoire exacte, fraîchement exhumé, est inexploité encore. Aussi ne manque-t-il pas, lorsqu'il veut peindre une scène qui se passe en Égypte, de la localiser au moyen d'une procession de Sérapis, avec des prêtres à tête rasée, portant des timbales, des flûtes, des trompettes, des bâtons à tête d'épervier, le tout dessiné fidèlement d'après la mosaïque, et il ajoute ce mot précieux : « Cela n'est point fait ainsi pour me l'être imaginé[2].... » Un pareil scrupule de véracité historique, vers le même temps, solidifie

1. Félibien. *Entretiens*, II, p. 430. Le tableau des *Funérailles de Phocion* est à la *National Gallery*.

2. Lettre du 29 novembre 1658. Le tableau dont il s'agit est un *Repos de la Vierge en Égypte* (à Vienne, *galerie Lichtenstein*).

aussi la tragédie de Corneille, et la dégage de cette tragi-comédie romanesque, où les données de fait étaient changées pour plus de moralité ou plus de pathétique; tant l'imagination gagne de force en se ployant aux faits! Ne nous hâtons donc pas de sourire de ce consciencieux Poussin dessinant pour son *Sacrement de la Pénitence* le « Triclinie lunaire appelé *Sigma* » aussi exactement que pour un traité d'archéologie[1], ni de Corneille faisant de *Cinna* cette apologie que « rien n'y contredit l'histoire ». Là est le secret de nos classiques : ils ont peur d'inventer, peur de mentir : ces poètes s'astreignent à une discipline de savants.

La « pensée » du tableau une fois arrêtée dans son esprit, sa documentation une fois préparée, Poussin s'occupe de disposer les éléments que lui a fournis la nature, observée directement. Il a sous la main des cahiers et des cartons remplis de ses propres études[2], « pensieri », paysages, animaux, têtes...; il feuillette ce répertoire, et peu à peu, autour de la « pensée » qu'il a conçue s'agrègent les morceaux de réalité

1. Lettre du 30 mai 1644. *La Pénitence* (plusieurs fois gravée) se trouve aujourd'hui, avec les autres *Sacrements* de la même série, chez lord Ellesmere, *Bridgewater Gallery*, à Londres.

2. Le *Mémoire des pièces qui se sont trouvées à Rome dans le cabinet de M. Nicolas Poussin* contient l'indication des recueils suivants : « *Un altro libro del sudetto* (Poussin), *di diversi pensieri disegnati della sua inventione, che contiene fogli* 160, *alcuni dalle due bande... Alcuni disegni di palsi, numero* 50; *di animali, numero* 20, *con alcune teste, numero* 70.... » Archives de l'Art français. T. VI, p. 251.

qu'il tient en magasin. Je dirai tout à l'heure, en exposant sa troisième règle, à quelle fin il dresse tous ces matériaux faits de choses vues; ici il faut noter que cet afflux de nature, dans une élaboration toute rationnelle, n'y mêle cependant point d'éléments sensitifs et bruts; car il n'est pas un croquis, de ceux que Poussin utilise, qui ne soit un produit déjà de sa pensée. Il a gouverné méthodiquement non seulement sa main, mais d'abord son œil. « Il ne se contentait pas de connaître les choses par les sens », dit Félibien fortement[1]. Il s'est expliqué lui-même sur sa manière de voir la nature, dans la lettre qu'il écrivit à M. de Noyers[2]. « Il y a deux manières de voir les objets, l'une en les voyant simplement, et l'autre en les considérant avec attention. Voir simplement n'est autre chose que recevoir naturellement dans l'œil la forme et la ressemblance de la chose vue. Mais voir un objet en le considérant, c'est qu'outre la simple et naturelle réception de la forme dans l'œil, l'on cherche avec une application particulière les moyens de bien connaître ce même objet : ainsi on peut dire que le simple *Aspect* est une opération naturelle, et que ce que je nomme le *Prospect* est un office de raison. » Cette vue savante est la *vue en perspective* (*prospettiva*), puisque Poussin ajoute qu'elle « dépend de trois choses, savoir, de l'œil, du rayon visuel et de

1. *Entretiens*, II, p. 319.
2. Dans Félibien, *ibid*, p. 343.

la distance de l'œil à l'objet[1]. » Il s'oblige donc, en regardant, à critiquer les images que reçoit son nerf optique, de façon à surmonter l'illusion vulgaire qui suppose l'identité entre ces images et la figure des objets. Il sait que pour atteindre cette dernière avec exactitude, il devrait « rectifier

L'image de l'objet sur son éloignement,
Sur le milieu qui l'environne,
Sur l'organe et sur l'instrument[2].

Il se répète donc que le peintre opère sur des images, et non sur les objets mêmes, tels qu'on les emporte grossièrement de la campagne sur la table d'un atelier[3]. En cela, il ne se doute guère combien il est débiteur des savants de la Renaissance, et combien distant des anciens Grecs qu'il prétend restituer; car les illustres peintures de Micon et de Polygnote au

1. Descartes, dans sa *Dioptrique* (*Discours VII*), recherchant les *Moyens de perfectionner la vision*, réduit « toutes les choses auxquelles il faut avoir ici égard, à trois principales, qui sont : les objets, les organes intérieurs qui reçoivent les actions de ces objets, et les extérieurs qui disposent ces actions à être reçues comme elles doivent ». Il parle plus en physicien, Poussin plus en géomètre.

2. La Fontaine, *Fables*, VII, 18. Les trois facteurs indiqués par La Fontaine sont exactement ceux que Poussin a relevés.

3. Bonaventure d'Argonne (*Meslanges d'histoire et de littérature, recueillis par M. de Vigneul Marville*, 1700, t. II, p. 140), raconte, il est vrai, qu'il a vu Poussin « rapporter dans son mouchoir des cailloux, de la mousse, des fleurs et d'autres choses semblables qu'il voulait peindre exactement d'après nature ». Mais ce témoignage, d'un auteur suspect, très postérieur aux faits, n'est pas autorisé, d'autant qu'il contredit ce que Poussin dit lui-même. Je le crois imaginé d'après un texte de Félibien (t. II, p. 437), que je cite plus loin, texte d'ailleurs inexactement compris.

Pœcile n'étaient que des jeux de silhouettes décalquées sur un même plan[1].

Cependant serai-je trop ingénieux en prêtant au mot « Prospect » un autre sens encore, plus philosophique? Comme ce mot veut dire proprement, en latin et en italien, *vue en face et de loin*, on peut se demander si Poussin n'a pas voulu signifier que la vue artistique des choses est la vue synthétique, celle qui, à distance convenable, saisit les rapports justes; de sorte que l'effort de l'attention, chez le peintre, irait à lui faire abolir le détail. Observation d'une précieuse vérité, que fait encore un artiste d'aujourd'hui, le nerveux et délicat Whistler[2]. Seulement le regard de Whistler s'exerce à simplifier, à noyer le détail, pour mieux harmoniser entre elles et avec son sentiment propre les taches colorées qui correspondent aux objets. Le regard de Poussin s'applique à

1. Voy. Em. Löwy. *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst* (Rome, 1900); chap. I, sur *le Dessin*.

2. Voici le passage de Whistler auquel je pense : « Le désir de voir, pour le fait de voir, est, quant à la masse, le seul à satisfaire de là sa jouissance du détail. — Et quand la brume du soir vêt de poésie un bord de rivière, ainsi que d'un voile et que les pauvres constructions se perdent dans le firmament sombre, et que les cheminées hautes se font campaniles, et que les magasins sont, dans la nuit, des palais, et que la cité entière est comme suspendue aux cieux — et qu'une contrée féerique gît devant nous — le passant se hâte vers le logis, travailleur et celui qui pense; le sage et l'homme de plaisir cessent de comprendre comme ils ont cessé de voir, et la nature qui, pour une fois, a chanté juste, chante un chant exquis pour le seul artiste, son fils et son maître — son fils en ce qu'il l'aime, son maître en cela qu'il la connaît. » Le *Ten O'Clock de M. Whistler*; trad. Mallarmé, p. 15.

simplifier, pour dégager la logique interne; son *prospect* va jusqu'à la structure élémentaire des choses. Par exemple, il observe que les belles filles passant dans les rues de Nîmes ne « délectent pas moins l'esprit par la vue que les belles colonnes de la Maison Carrée, vu que celles-ci ne sont que des vieilles copies de celles-là[1] ». Ce n'est pas ici, je crois, un badinage renouvelé du *Songe de Polyphile*; le ton est trop fervent. Dirons-nous que c'est une vue de grand artiste? Sans doute; Léonard, et de notre temps, Eugène Carrière, en ont de pareilles[2]. Mais c'est aussi bien une vue de savant. C'est celle qu'à 24 ans Étienne Geoffroy Saint-Hilaire porte sur le monde vivant et qui le conduira, par l'intuition des analogies de forme, à dégager l'unité de plan des formes animales. Entendons bien que ce n'est point une faculté purement pittoresque de noter des ressemblances qui apparaissent, mais une application à démêler le principe simple d'où la réalité procède et se ramifie. Cette découverte exclut toute fantaisie, de

1. Lettre du 20 mars 1642.

2. Rapprochez Eugène Carrière : « Une synthèse absolue de la terre en une seule créature est visible dans tout squelette, expression complète de la vraie beauté.... L'architecture et la sculpture y trouvent leurs lois démontrées. L'architecture, par l'ordonnance naturelle des lignes générales, leur adaptation aux fonctions essentielles de l'être, leurs correspondances visibles; la sculpture, par la sensible nécessité des saillies et des creux. Ces architectures, ces sculptures naturelles, dont chaque élément a sa raison, tous se commandant mutuellement, donnent à l'esprit satisfaction complète par leur rigoureuse harmonie. » (*L'homme visionnaire de la réalité. Squelettes et fossiles au Muséum d'histoire naturelle*, p. 8.)

sorte que l'on découvre, si je puis dire, la généalogie vraie de la nature; la notion de loi objective de nécessité, qui paraît inhérente à toute poésie *classique* et en être la marque, serait donc, à ce qu'il semble, déjà impliquée par la façon dont les « classiques » regardent et observent. Le « prospect » de Racine lui a dévoilé, dans les malheureux vivants dont il fera Oreste et Phèdre, la courbe nécessaire du délire amoureux.

Pour mieux éviter de se perdre au dédale de la nature, Poussin ne dessinait pas immédiatement ce qu'il voyait; il donnait à la sensation le loisir de se transformer en représentation. Bellori parle bien de la soif d'apprendre, *brama d'imparare* qui le chassait, loin des compagnies, vers le Capitole ou les jardins silencieux de Rome pour y dessiner[1]; mais il disciplinait cette soif. En conservant les images quelque temps dans la mémoire, il les amenait à se clarifier, à s'unifier, et d'abord, pour les pouvoir conserver, il s'était obligé à regarder les objets avec une énergie tout active, en multipliant les remarques sur les grandeurs, les formes, les couleurs. « Il étudiait en quelque lieu qu'il fût, rapporte Félibien[2]. Lorsqu'il marchait par les rues, il observait toutes les actions des personnes qu'il voyait; et s'il en découvrait quelques-unes extraordinaires, il en faisait des notes dans un livre qu'il

1. *Vita...*, p. 412.
2. *Entretiens*, II, p. 318.

portait exprès sur lui. » Des notes seulement et sans doute intelligibles à lui seul. Parmi les dessins conservés, je ne retrouve point de ces notations immédiates; je sais, au Louvre, des études d'arbres, à la plume et à la sépia, tirées de quelque décor de villa romaine; l'équilibre des masses, la belle mise en page manifestent une vision déjà élaborée. Son butin d'observations était donc gardé en sa pensée, sans s'écouler, au fur et à mesure par le crayon. « Il considérait attentivement ce qu'il voyait de plus beau, et s'en imprimait de fortes images dans l'esprit, disant souvent que c'est en observant les choses qu'un peintre devient habile, plutôt qu'en se fatiguant à les copier[1]. » En tout, nous le voyons attentif à ne pas verser dans le mécanisme, dans l'instinct, et à demeurer son maître.

Même vigilance à se maintenir libre lorsque le peintre en vient à composer son tableau. C'est ici que son invention se déploie, car un tableau de Poussin c'est d'abord une *combinazione*. Il écarte toute réminiscence : répéter une composition déjà faite, soit des autres, soit de lui-même[2], lui semble un misérable

1. Félibien, *ibid.* Le même Félibien rapporte (p. 437) qu'il a vu Poussin « considérer jusqu'à des pierres, à des mottes de terre, et à des morceaux de bois », *considérer*, non copier. On se rappelle qu'Horace Lecoq de Boisbaudran, le maître excellent de Cazin, de Fantin-Latour, de Roty, de Legros, de Lhermitte, des Régamey, fonda toute une pédagogie sur ce principe. Il a publié, en 1847 (puis en 1862), un opuscule important : *Éducation de la mémoire pittoresque.*

2. « Je suis bon à faire du nouveau et non à répéter les choses que j'ai déjà faites. » (Lettre du 4 avril 1642, à del Pozzo.)

radotage, un manque de cœur. Il a écrit un jour[1] en prévision du reproche qui lui serait fait de sortir du chemin frayé : « La pauvre peinture est réduite à l'estampe; et quant à la sculpture, est-ce que hors de la main des Grecs quelqu'un l'a jamais vue vivante ? » Si j'entends bien ces mots, il veut dire que la peinture (et la sculpture de même) n'ose plus inventer, mais va se répétant, comme une planche est répétée par l'estampe, ne consiste plus qu'en « clichés », bref ne vit plus, car c'est par les combinaisons neuves que l'art est vivant. Aussi ne se pique-t-il de rien plus que d'avoir tiré de lui seul les arrangements de figures et de mouvements qui traduisent ses pensées. Là-dessus Bellori et Félibien ne sont que ses échos; lui-même demande une matière non modelée encore « et qui n'ait reçu aucune qualité de l'ouvrier, pour donner lieu au peintre de montrer son esprit et son industrie[2] » et Félibien commente : « Il veut que, lorsqu'il vient à mettre la main à l'œuvre, il le fasse d'une manière qui n'ait point été éxécutée par un autre, afin que son ouvrage paraisse comme une chose unique et nouvelle et que... l'on remarque la netteté et la force de son jugement dans le sujet qu'il aura choisi[2].... En quelque endroit qu'il ait puisé sa matière, histoire sainte, histoire profane ou fable, il n'a rien emprunté des autres

1. Lettre du 7 avril 1647.
2. Lettre (à M. de Chambrai), du 7 mars 1665.

peintres[1]. » Nous verrons tout à l'heure quelle recherche du pathétique et quelle entente des harmonies le conduisaient dans ce travail de combinaison. Notons ici, sans plus, que c'est pour lui le moment décisif et créateur; c'est alors surtout qu'il n'admet en son imagination rien de passif ni de suggéré; il veille à ne pas reproduire, mais à produire. Or ce qui est autonome en Poussin, ce qui est Poussin même, c'est son jugement[2]; il l'exerce donc sans défaillance sur tous les possibles qui lui tombent en l'esprit; il délibère et ne choisit qu'enfin, par des raisons qu'il a toutes pesées et vérifiées, sans se laisser mener par quelque autorité que ce soit. Aussi à toutes les accusations qui viseront sa composition, répondra-t-il : « *Adsum qui feci*. J'ai des raisons pour tout, j'ai tout prévu. » — Si, dans le *Frappement du rocher* quelques pointilleux trouvent à reprendre sur ce que l'eau soudainement jaillissante s'écoule dans un lit qui semblait préparé déjà, Poussin accepte le débat, car « il est bien aise qu'on sache qu'il ne travaille pas au hasard », et il sort trois raisons de bon sens et distinctes, qui le justifient d'avoir voulu qu'il y eût là une rigole toute creusée, si bien que cette rigole était logiquement nécessaire, et que ceux

1. *Entretiens...*, II, p. 373.

2. « La répétition, et cette action de ruminer, recuire, repasser par l'estamine de la raison, et encore plus élabourer, pour en faire une résolution plus solide, c'est le jugement. » Charron, *Sagesse* (1601) I, XVI.

qui la contestent en ont « décidé témérairement[1] ».

L'intelligent s'applique à tout; il n'est lié à rien. Tandis qu'une sensibilité est d'une certaine nuance et penche d'un côté, en sorte qu'un sensitif qui peint a sa petite famille de sujets choyés, sa manière où il retombe, ses jaunes, ses bruns, ses noirs, le raisonnable, quand il use des pinceaux, se prête à ce qu'il veut rendre et reste disponible. Les images n'adhèrent pas plus à son imagination qu'elles ne collent aux miroirs. De l'*Extrême-Onction*, traitée avec conscience et science de la douleur, sans pour cela s'assombrir, il passe aux Ménades nues folâtrant sous le feuillage, traitées avec entente de la volupté, sans s'exciter. « Je ne suis point, dit-il, de ceux qui, en chantant, prennent toujours le même ton, et je sais varier le mien quand je veux[2]. » Au reste, toujours appliqué à raisonner sa pratique, il méthodise cette souplesse de l'imagination. Les anciens, pense-t-il, étaient admirables par là.

Je vous veux avertir d'une chose d'importance, qui vous fera connaître ce qu'il faut observer en la représentation des sujets qui se dépeignent[3].

1. Lettre de septembre 1649, à Jacques Stella, citée par Félibien, II, p. 356.

2. Lettre du 24 mars 1647. — « Il avait de grands égards à traiter différemment tous les sujets qu'il représentait, non seulement par les différentes expressions, mais encore par les diverses manières de peindre, les unes plus délicates, les autres plus fortes; c'est pourquoi il était bien aise qu'on connût dans ses ouvrages le soin qu'il en prenait. » Félibien, II, p. 328.

3. Lettre du 24 novembre 1647. Je cite naturellement ce texte

Nos braves anciens Grecs, inventeurs de toutes les belles choses, trouvèrent plusieurs *modes* par le moyen desquels ils ont produit de merveilleux effets. Cette parole *mode* signifie proprement la raison ou la mesure et forme de laquelle nous nous servons à faire quelque chose; laquelle nous astreint à ne passer pas outre, nous fesant opérer en toutes les choses avec une certaine médiocrité et modération. Et partant telle médiocrité et modération n'est autre qu'une certaine manière ou ordre déterminé et ferme, dedans le procédé par lequel la chose se conserve en son estre....

Je n'entends user que prudemment de ce galimatias. On devine qu'après avoir lu un commentateur latin ou italien d'Aristote (apparemment Lodovico Castelvetro, qu'il nomme[1]), le bon Poussin creusa le terme *modus* par lequel on traduit le grec *nomos* dans ce sens-là, chercha ce mot dans un dictionnaire, rapprocha les textes de Cicéron où il signifie tantôt une vertu, synonyme de tempérance[2], tantôt la mesure et le goût dans l'art[3], puis de ces trois acceptions fit un amalgame, sur lequel son imagination travailla. Il ne faut retenir, en cette petite rapsodie, que l'ac-

d'après le manuscrit autographe (Bibl. nat., ms. fr. 12347, f° 186). Quatremère de Quincy l'a entièrement refondu, et les critiques qui lui empruntent cette lettre ne suivent point Poussin même.

1. Dans ses *Osservazioni*. Lodovico Castelvetro avait publié en 1570 *La Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*.

2. Comme dans le *De Officiis*, I, v., « ... ordine et *modo* in quo sunt modestia et temperantia... » Cf. Plutarque. (*De la vertu morale*, 10, Amyot) : « La raison imprime en la partie irraisonnable les vertus morales qui sont *mediocritez* entre le peu et le trop. »

3. Comme dans l'*Orator*, XXII : « In omnibus rebus videndum est quatenus; et si enim suus cuique *modus* est, tamen magis offendit nimium quam parum. » Cicéron continue en paraphrasant un mot prêté au peintre Apelles.

cent; or l'accent est tout à fait personnel dans ce bout de phrase : « .... ordre déterminé et ferme, dedans le procédé par lequel la chose se conserve en son estre »; l'idée est suggérée par Aristote, mais les adjectifs et l'aplomb de l'expression marquent avec quelle vigueur Poussin se l'approprie. Je le vois se donnant à lui-même des consignes, attentif « à ne passer pas outre », le pinceau et le jugement en suspens, tandis qu'il s'interroge. Il ne veut pas se montrer « précipiteur ». Il est trop persuadé que « nos appétits ne doivent point juger seulement, mais la raison[1] ». Remarquez cet effort soutenu pour se garder de la manière et se tenir affranchi même de son tempérament : cela est français et cartésien.

De là procède sa faculté extraordinaire de se renouveler, d'un ouvrage à l'autre. Voyez, sur un même mur du Louvre, le *Déluge* monochrome, assourdi, pesant, peint à la cendre, et les deux Nymphes, ballant ou cueillant des narcisses, qui devancent le char de Flore, d'un dessin enlevé, d'un coloris chaud, fluide, estival; entre les deux toiles nulle conformité; on dirait que deux siècles, deux climats sont en présence. Pourtant le même ouvrier a tiré de lui ces diversités. Afin de l'apprécier justement, il est bon, devant chacun de ces cadres, d'évoquer la série, aussi riche et polymorphe que l'œuvre écrite d'un Gœthe.

1. Même lettre du 24 novembre 1647.

Le catalogue de ses peintures ne révèle nulle préférence, puisque l'agreste nature et l'histoire violente, le profane et le sacré, l'orage et la sérénité, l'austère et le caressant s'y font équilibre[1]. Les disparates sont telles, dans une collection de tableaux de Poussin, qu'ils se nuisent l'un à l'autre par la juxtaposition : M. de Chantelou, qui en possède une galerie pleine, les a sagement recouverts de rideaux, qu'il ne tire qu'un par un; ainsi la contemplation est successive, Poussin l'en approuve, « car, de les voir tous ensemble, cela distrait et fatigue l'attention[2] ». Si elles se ressemblent si peu entre elles, ces productions d'un seul auteur, c'est que l'auteur d'abord a mis ses soins à ce qu'elles ne lui ressemblassent pas trop à lui. Il ne s'est pas miré dans ce qu'il faisait. La glace est diaphane, achromatique, et laisse considérer les choses seules. Évidemment Poussin n'a pas joui de l'idée que du plus loin qu'on verrait son *Narcisse*, on s'écrierait : « Voici un Poussin! » — mais bien : « Voici dans un crépuscule languissant et ardent un demi-dieu mort d'amour. » Qu'importe l'auteur!...

1. Smith, l'auteur du seul catalogue que nous ayons de l'œuvre de Poussin, dit dans sa préface : « The present Catalogue will shew that Poussin's talents were versatile aud adapted with almost equal success to the different classes of history, poetry, and landscape painting. » (*A Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters*. — Londres, 1842, in-8°). Je pense que le mot *versatile* correspond au français « souple ».

2. Lettre du 22 juin 1648. — Cf. le *Journal de la visite en France du cavalier Bernin*, et Edm. Bonnaffé. *Dictionnaire des Amateurs français du* XVII*e siècle*, p. 35.

Entière liberté d'un jugement dépris de soi, objectivité parfaite, infatigable souplesse de l'imagination, ce ne sont pas trois dons de l'esprit, mais un seul.

Lorsqu'ensuite Poussin se met à peindre, son travail est déjà fait[1]. *Omnia præcepi atque animo mecum ante peregi.* Il a suivi le précepte du Dominiquin, « qu'il ne doit sortir de la main d'un peintre aucune ligne qu'elle n'ait été formée auparavant dans son esprit[2] ». La main, il est vrai, lui résiste. Ah! si elle lui voulait obéir, il serait capable de bien faire; — mais elle ne fut jamais légère, et l'âge la fait trembler. En effet les dessins (par exemple ceux du Louvre, collection His de la Salle) révèlent en même temps qu'une autorité, une certitude magistrale dans la mise en place, une étrange timidité du trait. Là travail d'intelligence, ici travail manuel. Les épaisseurs, en revanche, sont d'une indication puissante. On reconnaît que Poussin a souvent modelé en ronde-bosse; on tourne autour de ses figures. C'est là un signe que la débilité n'est que dans les doigts.

Le moment venu de poser ses tons, il s'applique à éteindre son esquisse, à la reculer dans l'espace, à interposer de l'air. Sa touche est lisse et unie; il colorie exactement les surfaces, l'une après l'autre,

1. « L'idée du tableau est conçue, et le travail de l'esprit est achevé. Le sujet est un passage de la mer Rouge par les Israélites fugitifs; il sera composé de vingt-sept figures principales. » (Lettre du 22 déc 1647.)

2. Félibien, II, p. 263.

conformément au programme qu'il s'est fixé. Félibien, qui l'a vu opérer, rapporte qu' « il peignait avec propreté, et d'une manière toute particulière. Il arrangeait sur sa palette toutes ses teintes si justes, qu'il ne donnait pas un coup de pinceau inutilement, et jamais ne tourmentait ses couleurs[1] ». On le voit bien. Il est vrai que le soin qu'il prenait, dans ses préparations, d'établir la dominante d'un tableau, tantôt par des rouges sourds, tantôt par des grés verts ou argentés, a fort mal réussi dans la moitié des cas; avec le temps, les bruns rougeâtres du dessous ont terni le coloris par grandes plaques; les glacis se sont décomposés. Apparemment le peintre s'est trompé dans ses calculs; mais ne supposons pas qu'il ait omis de calculer. Il n'est pas un détail, dans la cuisine du métier, qu'il n'ait médité. Ses toiles devant voyager d'abord enveloppées de papier, il a pris soin de les vernir seulement au blanc d'œuf, de crainte qu'un vernis gras « ne s'attache au papier qui est dedans »; mais il sait que le blanc d'œuf prend la moississure, aussi prescrit-il qu'à l'arrivée on lave la peinture à l'éponge, qu'on l'essuie avec un linge blanc qui ne peluche pas, et qu'on remplace l'enduit provisoire par un vernis fin et léger pour faire revenir la fraîcheur des couleurs. Ce sont des « caresses » à ne pas oublier, avant que personne soit admis à regarder.

1. Félibien, II, p. 437.

Il n'est pas moins soigneux de déterminer l'encadrement approprié, qui doit être une « bordure d'or mat, d'un travail délicat », assez large et concave pour que « les rayons visuels qui, venant pêle-mêle avec les choses peintes, confondent le jour ». Il faut enfin que le tableau soit à hauteur convenable, « colloqué fort peu au-dessus de l'œil, et plutôt au-dessous[1] ». Ainsi s'achève, de l'invention première à la mise en bon jour de l'ouvrage fini, cet édifice délicat de combinaisons où tout a été délibéré, voulu, ajusté, pour dégager une pensée et la transmettre en toute sa force signifiante.

Comme Poussin a jugé chacune de ses opérations à mesure, il en juge maintenant le produit avec égale liberté. N'ayant point adhéré aveuglément à son ouvrage, il n'a pas à s'en reculer pour le voir tel qu'il est. D'un sien tableau encore frais, il fait une description objective et sèche comme celle d'un catalogue de musée[2]; nulle complaisance paternelle; pour toute appréciation, il relève que « les figures, de grandeur naturelle, sont bien disposées, finies et peintes avec goût, et d'un bon relief ». Il note les défauts, encore quand, la toile une fois détachée du châssis, il est trop tard, et il mande au possesseur son regret d'avoir péché, non par ignorance, mais par *trascurataggine* (négli-

1. Lettres des 4 février 1646, 22 décembre 1647, 30 octobre et 6 novembre 1644, 13 avril 1639.

2. Voyez dans la Lettre du 27 juin 1655 la description d'une Sainte Famille.

gence), tort grave. Il n'a pas de cesse que la faute ne soit réparée, sur ses indications[1]. Son jugement est incorruptible et toujours « surpasse l'œuvre », selon le précepte de Léonard[2].

Il s'applique à « bien lire » un ouvrage sorti de sa main, comme le fait Corneille pour ses propres tragédies. Et les critiques des autres sur lui, quoiqu'il en soit d'abord piqué, il est assez avide de perfection pour qu'il y réfléchisse cependant, avec désir d'en profiter. Mais il sait qu'il n'en profitera qu'après les avoir faites siennes, par raison, non par suggestion. Car c'est lui seul qui se peut corriger. « Je ne suis point marri que l'on me reprenne et que l'on me critique; j'y suis accoutumé depuis longtemps.... Cela a empêché que la présomption ne m'ait aveuglé, cela m'a fait cheminer cautement en mes œuvres, choses que je veux observer toute ma vie. Et, bien que ceux qui me reprennent ne me peuvent pas enseigner à mieux faire, ils seront cause néanmoins que j'en trouverai les moyens de moi-même[3]. » Ne point s'aveugler sur soi, éliminer le « mien » dans ses apprécia-

1. Lettre du 6 novembre 1644.

2. « Quand l'œuvre est égale au jugement, c'est un triste signe pour ce jugement; et quand l'œuvre surpasse le jugement, c'est ce qu'il y a de pis, comme il arrive à qui s'émerveille d'avoir si bien travaillé, et quand le jugement surpasse l'œuvre, c'est là un très bon signe ». Voy. G. Séailles, *Léonard de Vinci, L'Artiste et le Savant*, p. 476.

3. Lettre du 17 avril 1647. Rapprochez Descartes (*Méthode*, VIe partie) : « On peut dire que ces oppositions seraient utiles, etc.... »

tions, se voir comme on sera vu[1], voilà sa règle en effet, moyennant quoi il « chemine cautement », pas à pas, en clarté sûre, et n'est point entraîné où il ne veut pas aller.

Ainsi l'art de Poussin est entièrement construit sur l'assise de sa liberté intérieure. Sa volonté n'a point de défaillance, son jugement point de vertige. Il applique la méthode stoïcienne d'affranchissement à son travail de bon ouvrier peintre : son maître est Épictète : « Tiens ton œil ouvert.... Le charpentier construit-il plus parfaitement en ne faisant pas attention ? Le pilote en ne faisant pas attention conduit-il plus sûrement ? Est-il si menu travail qui s'exécute mieux sans l'attention ? Ne sens-tu pas qu'une fois que tu as lâché la bride à ton jugement, il n'est pas en ton pouvoir de le ressaisir[2]?... » La coïncidence est parfaite, entre le précepte du sage et la pratique dont les *Bergers d'Arcadie* sont le fruit. Peut-être comprenons-nous dès lors comment, ayant suscité tant d'admirations, le maître n'a pas formé de disciples ; sa méthode n'est pas plus assimilable que sa force d'âme.

1. Dans le livre de Fr. Junius : *De pictura veterum*, que Poussin a lu, je trouve ces mots qui s'appliquent parfaitement ici : *Serius ac minime vanus Artifex se circumspicit atque aestimat, praebetque aestimandum : quando quidem in hac Arte perniciosissimus est nimius sui suspectus, atque insitum mortalibus vitium se suaque mirandi* (II, XII.)

2. *Entretiens*, IV, 3 : « Ἐπαγρύπνει » et IV, 12 « Περὶ προσοχῆς ».

II

« Il formait toujours ses pensées sur ce qu'il avait lu des tableaux des anciens peintres grecs. »

FÉLIBIEN, II, p. 351.

Lorsque le jeune Nicolas Poussin, vers 1618, six ans avant de partir en Italie, fit rencontre de Raphaël (dans les estampes de Marc-Antoine), il y trouva l'illustration de ce qu'il avait lu dans Cicéron ou dans Pline, touchant les peintures fameuses de Timanthe, de Zeuxis, d'Apelles. De ces dernières le souvenir seul subsiste, dans les textes, mais pour indiquer toujours aux modernes la vraie voie; du moins Poussin l'a cru. — Voilà, se dit-il, dans quel sens il faut nous efforcer : Marcher à la suite de Raphaël et des Anciens; ramener la peinture à sa fonction de dépositaire des belles pensées, la purifier en la raisonnant, telle est la tâche, digne en effet de tout le labeur d'un brave apprenti. Dès lors Poussin ne fera plus qu'appliquer obstinément cette idée de l'art; pendant quarante ans, il tiendra sans distraction cette gageure, de restituer la peinture de Zeuxis et d'Apelles, et de l'imposer telle quelle à l'admiration des modernes.

Sans doute l'idée n'est pas de lui. Dès le xve siècle, Léon-Baptiste Alberti, qu'il a bien connu[1], puis Piero

1. Voy. Eugène Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, I, p. 242-244.

della Francesca, avaient convié les peintres à rééditer purement et simplement l'art grec. Ce dernier écrivait dans son *Traité de la Perspective* (vers 1490) : « Si de nos jours certains prétendus artistes s'attachaient à cette manière de peindre (celle des maîtres grecs), au lieu de rechercher l'applaudissement des ignorants, ils parviendraient à cette célébrité que les siècles ne peuvent obscurcir, et qui reçoit chaque jour un nouvel éclat du suffrage des hommes compétents[1]. » Il semble que Poussin ait, cent trente ans plus tard, entendu cette parole et en ait tiré son programme. Lui aussi fait bon marché de « l'applaudissement des ignorants », et remet sa gloire aux quelques initiés qui, dans l'avenir, garderont le secret des maîtres. Seulement il apporte à l'exécution de ce plan une suite, une inflexibilité, une attention à se critiquer soi-même et à résister à son temps, par quoi il est extrêmement distant du Quattrocento italien. Les conditions de la vie ont changé ; l'artiste n'est plus un parasite, amuseur « des cavaliers et des dames », il est délié des servitudes du goût mondain et replié sur soi ; il habite seul avec ses pensées qui ne sont plus éclairées par le soleil des champs ou des places, mais par une lampe allumée à l'intérieur ; il projette ses œuvres du dedans au dehors. L'antiquité n'est plus pour Poussin une époque enchantée, une fête avec

1. *Ibid.*, p. 367.

flûtes et guirlandes, mais l'âge des philosophes. Il pense ravir aux contemporains d'Alexandre leur procédé intellectuel, isolé de leur façon de sentir et de vivre; en quoi, sans doute, il se trompe. Il élimine, de sa vision de l'antique, tout ce qu'il y découvre de moderne et d'infidèle, mais il n'y peut réintégrer la vivacité éteinte. De là cet air de fleurs cueillies, de fleurs d'herbier que nous trouvons à ses figurations.

Il faut ajouter qu'il est un peu mieux documenté sur l'art ancien que ne l'était les humanistes du temps de Squarcione. Beaucoup de vases peints, fraîchement exhumés, ornent les galeries Barberini et Borghèse. On a déterré le *Laocoon* en 1506; et si Pompéi sommeille encore sous la cendre, on a mis au jour à Rome même, sur l'Esquilin, aux premières années du dix-septième siècle, une peinture grecque qui semble contemporaine d'Alexandre. C'est une scène nuptiale où l'allégorie se mêle aux détails familiers avec une bienséance charmante. On l'appela « Noces Aldobrandines », du cardinal Aldobrandini, qui en avait été le premier acquéreur. Poussin vint chez celui-ci[1] contempler un morceau si rare, et, quelle que fût sa répugnance à copier, il s'en départit cette fois. Les *Noces*

1. « Il prit soin d'examiner les ouvrages des Anciens dans le peu de choses à fresque que l'on a tirées de la villa Adriane, et particulièrement ce mariage qui est dans la Vigne Aldobrandine, dont la simplicité et la noblesse qu'on y remarque ont fait concevoir au Poussin quel pouvait être le génie de ces grands hommes. » Félibien, II, p. 442. Félibien a l'air de croire que la peinture des *Noces* vient de la *Villa Adriana*.

Aldobrandines, de sa main, se voient encore au palais Doria, sur le Corso. Hélas! qu'est devenue cette enveloppe d'un gris vert mystérieux qui prête à l'original un charme élyséen? Il est juste pourtant de faire, dans le noircissement désagréable des ombres, la part des années, qui ont si fort endommagé, partout, le coloris de Poussin. La peinture plus vieille de vingt siècles a seule gardé une fraîcheur d'aigue-marine.

Cette épave est tout ce que Poussin a recueilli de la peinture grecque disparue. Des grandes œuvres attiques du ve siècle, il n'a même nul soupçon. J'imagine sa surprise, s'il avait tenu entre ses mains la coupe d'Euphronios, à présent conservée au Louvre, et qui nous reproduit, vraisemblablement, la peinture que Micon, au temps même de Périclès, avait exécutée sur une paroi du Théseion[1] : voilà bien l'art grec authentique de l'époque la plus pure : quel déplaisir pour Poussin que cette Pallas grêle et linéaire, comme une longue cigale, ces attitudes de poupées rigides, ces tuniques-fourreaux à petits plis rectilignes, ces cheveux en cordes détordues! Mais Poussin ignore Euphronios, comme les frontons d'Égine, comme Phidias même, il vogue avec sécurité cent pieds au-dessus de cette antiquité véritable, encore

1. C'est la scène que Bacchylide a contée dans le plus beau des fragments naguère retrouvés : Thésée adolescent est accueilli par Amphitrite au fond des eaux; Athena préside et introduit le jeune héros.

submergée. La diversité des écoles de peintres grecs, la rapidité avec laquelle elles se sont succédé lui échappent totalement. Il sait seulement, parce que Cicéron le dit, que chaque maître eut ses mérites propres, et dans ce répertoire de talents il cueille ceux qu'il lui plaît de reproduire.

Au premier abord son projet paraît médiocrement raisonnable; car enfin, ce qui le range dans la suite des peintres grecs, ce n'est pas que leurs œuvres l'aient délecté, puisqu'il les ignore, c'est simple intimidation, et à cause du volume de gloire que la mémoire des siècles ajoute à leur nom ; — mais l'antiquité n'est pas un caractère inhérent à certains ouvrages, c'est un rapport d'eux à nous, et les anciens ne deviennent anciens que parce que nous sommes modernes. — Cependant vous connaissez Poussin : vous êtes sûr que sa docilité à l'égard de l'antiquité est solidement raisonnée. En effet, il n'a pas moins de trois raisons[1], pour attribuer aux artistes grecs une supériorité intrinsèque : d'abord il estime qu'une civilisation de plein air et d'athlétisme a dû porter le corps humain à son épanouissement, en même temps qu'elle a fourni aux observateurs de perpétuelles occasions de s'en repaître les yeux; deuxièmement, les sculpteurs, qui sont les seuls des artistes grecs dont l'œuvre subsiste, ramènent toute expression

1. Félibien, II, p. 384-386. On a droit de prendre cette apologie d'un ami comme l'expression des idées de Poussin lui-même.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

à la forme; les représentations qu'ils nous donnent de l'homme sont des *canons* de beauté, parce qu'elles sont forcément simples, « évitant toutes minuties, qui sans le secours de la couleur ne peuvent qu'interrompre la beauté des parties »; troisièmement, ce qui nous reste des anciens est une anthologie; les morceaux les plus achevés sont sans doute ceux dont le renom a fleuri, et qui pour cela se sont conservés, soit matériellement, soit dans le souvenir, de sorte qu'on recueille en eux le travail des longues années d'essais qui furent nécessaires pour les produire. Ces diverses considérations impliquent, il est vrai, que l'art a pour fin principale la mise en valeur de la beauté du corps humain, et ensuite que cette beauté gît dans une certaine proportion subtile et simple des parties, où la raison se retrouve, comme dans un nombre parfait ou dans une sphère, et dont la formule enfin déterminée peut se transmettre invariablement.

Autant de préjugés. — Je veux dire que ces idées préexistent chez Poussin à toute investigation sur ce que fut réellement l'imagerie grecque à telle époque donnée : son archaïsme est illusoire; il croit s'ajuster sur l'antiquité : la vérité est qu'il l'ajuste sur lui, bourgeois casanier, de tempérament froid, et philosophe.

Les emprunts qu'il fait à l'antique sont de deux sortes : d'abord, par images directes, retracées dans

son œil et reproduites, il emprunte des figures isolées, avec leur forme et leur geste, telle que la statuaire héllénistique les lui propose; puis par un intermédiaire abstrait, les écrits des rhéteurs, il emprunte les combinaisons dramatiques de tableaux, telles que permettent de les restituer les descriptions. Ce double procédé de l'imagination de Poussin, tantôt directe et visuelle, tantôt médiate et traductrice d'idées en images, rend compte de l'écart surprenant entre son art et l'art de ses prétendus maîtres grecs, que nous commençons à bien entrevoir. Dans ses figures, il est élève des statuaires, c'est-à-dire : il dessine par les volumes plutôt que par les lignes, et il signifie les sentiments non par les expressions du visage, mais par les attitudes; dans sa composition, il est émule des écrivains, c'est-à-dire assembleur d'épisodes, traducteur d'analyses psychologiques en pantomimes, peintre littérateur. Si ce qui fait le sculpteur, ce n'est pas simplement l'ébauchoir et le ciseau, mais d'abord une disposition spéciale de l'œil, qui est sensible aux masses, aux reliefs et aux creux, et à la signification des poses; si ce qui fait le dramatiste, ce ne sont pas seulement les marionnettes gesticulantes et le dialogue, mais d'abord une certaine manière d'être frappé des actions et passions humaines, en leurs oppositions et répercussions, — il est clair qu'un mélange de la vision des premiers avec la conception des seconds ne donnerà que des produits ambigus. Comme

l'aveugle portant le paralytique, voici un statuaire sur les épaules d'un poète tragique, et lui prêtant ses yeux. Et c'est bien ce qui nous surprend, quand nous analysons le tableau de la *Manne* ou celui de la *Femme adultère*.

D'abord la vision du statuaire décalquée sur la toile. Il suffit d'être averti pour la reconnaître partout. Que l'on cligne les yeux, ou que l'on se recule, on perçoit aussi bien tout le sens d'un tableau de Poussin : le groupement et les attitudes manifestent assez ce qu'il veut nous faire entendre; le reste est pour l'ornement. Que l'on considère un des dessins du maître, par exemple, *Vénus et Mercure*, ou bien les *Nymphes groupées autour d'une fontaine* (au Louvre) : l'analogie avec les dessins de Carpeaux est surprenante; des lumières franches, comme des rais de lune, sont posées sur toutes les saillies : ce sont des maquettes de statuaire, nullement des esquisses au trait. On pourrait insinuer qu'il y a de bonnes raisons à cela, et c'est ici le lieu de rapporter le renseignement que donne Bellori[1] : « Après avoir conçu l'invention de son tableau, Poussin en gardait note dans une esquisse suffisante pour la saisir d'ensemble; puis il façonnait de petits modèles en cire reproduisant toutes les figures en leurs diverses attitudes, maquettes d'une demi-palme de haut (environ 3 centimètres), et ainsi com-

1. *Vita di Nicolo Pussino*, éd. de 1672, in-4°, p. 437.

posait l'histoire — ou la fable — en ronde-bosse, pour juger des effets naturels de la lumière et des ombres des corps. Ensuite, il façonnait d'autres mannequins plus grands, et les drapait, pour voir à part les ajustements et les plis des étoffes sur le nu; à cet effet il se servait de batiste, ou de toile mouillée, se contentant de quelques petits morceaux de soie pour diversifier les couleurs. Ainsi, pour cette partie; et quant au nu, il le dessinait d'après nature. » Ce texte, je l'avoue, m'avait gâté quelques compositions charmantes de notre peintre. Dans le *Rébecca* et le *Moïse sauvé du Nil*, les figures féminines, avec l'arc régulier des sourcils, l'œil d'émail sans regard et les pommettes vermillonnées m'évoquaient ces poupées de bois coloriées et fagotées qu'on vend à Naples. Toute la scène en recevait un air d'artifice et de mort. Mais il faut chasser cette image. Ne savons-nous pas bien que Poussin n'avait pu prendre en pleine rue une princesse d'Égypte? Et après tout, comprenons bien Bellori : les figurines en miniature n'étaient là que pour l'étude des ombres, les mannequins que pour celle des draperies : les personnages eux-mêmes n'étaient pas pour cela des pantins d'une matérialité grossière; ils avaient en eux la vie délicate des créatures rêvées.

Seulement le rêve de Poussin était celui d'un amateur des belles solidités de la statuaire grecque. Alors ses figurations, sans qu'il y prît garde, devenaient des

musées d'antiques, simplement parce qu'ayant quelque sentiment à traduire, la forme immédiatement évoquée à son imagination était celle que « nos braves anciens Grecs » avaient consacrée. Celle-ci était comme une locution de la langue maternelle, dont l'idée spontanément se revêt : il aurait fallu à Poussin un effort pour écarter; au lieu qu'il se savait gré de ses ressouvenirs, les croyant autorisés par Raphaël et fondés en jugement.

Peut-être même eût-il été moins capable que Le Brun et les autres académiciens d'identifier le prototype de marbre de chacune de ses figures. Ce n'est pas lui qui a fait savoir que, dans son tableau des *Israélites recueillant la manne*, le vieillard qui est debout « a les proportions du Laocoon », que la femme qui donne la mamelle à sa mère « tient de la figure de Niobé » ; que « le vieillard homme d'esprit » qui est couché derrière le groupe des femmes « tire sa ressemblance de la statue de Sénèque qui est à Rome dans la Vigne Borghèse » ; que le jeune homme qui lui parle « tient beaucoup de l'Antinoüs qui est au Belvédère » ; que, des deux autres qui se battent, le plus jeune « peut avoir été pris sur le modèle des enfants de Laocoon », tandis que le plus âgé « tient de cette forte composition de membres qu'on voit dans un des Lutteurs qui est au Palais de Médicis ». On s'exerçait à ce petit jeu dans les conférences que tint l'*Académie royale de peinture et sculpture* après la mort du maître ; et

l'auteur de ces rapprochements érudits est Charles Le Brun[1]. Il nous livre là les secrets de Poussin, qui peut-être étaient cachés à Poussin même.

Où Le Brun trouvait à louer, il ne manquait pas de gens pour voir une convention désagréable. Certains contemporains du peintre lui reprochaient de distribuer des statues dans ses compositions comme dans les bosquets d'un parc. Félibien a dû défendre son grand ami contre l'imputation d'avoir imité « d'une manière dure et sèche jusques aux draperies et aux plis serrés des marbres qu'il a copiés trop exactement », et de n'avoir point su « faire paraître la beauté des carnations » ; à quoi l'apologiste répond par une dénégation pure et simple : « Où voit-on que le Poussin ait fait des hommes et des femmes de bronze ou de marbre, au lieu de les représenter de chair? » Roger de Piles, en 1699, réédite pourtant la même critique, non sans se référer *in petto* à Rubens, son favori : « Le nu des figures du Poussin tient beaucoup de la pierre peinte et porte avec lui plutôt la dureté des marbres que la délicatesse d'une chair pleine de sang et de vie[2]. »

Cette critique n'est pas exacte, je pense, quoiqu'il

1. Dans la conférence du 5 novembre 1667. Voy. Henry Jouin : *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (1883). Félibien incorpore ces observations à son *Entretien* sur Poussin (p. 411-412).

2. *Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages*, par M. de Piles, de l'Académie royale de peinture et sculpture. — Voy. l'édit. complète d'Amsterdam (1767, in-12), p. 418-432.

s'y mêle le pressentiment d'une vérité. Il n'y a point « copie », à vrai dire, et la manière de peindre de Poussin n'est pas davantage influencée par la contemplation des surfaces dures : il sait, quand il veut, donner du suc à ses carnations et caresser l'épiderme avec la lumière et la fraîcheur de l'air — regardez la *Nymphe portée par un satyre*, au musée de Cassel ; — mais s'il n'y a point ici plagiat ni même obsession de la plastique gréco-romaine, je crois saisir une affinité profonde, non artificielle, entre la perception visuelle de Poussin et celle des sculpteurs, qu'ils soient anciens ou modernes. L'habitude de considérer le marbre et plus encore celle de pétrir la cire ont donné à l'œil de Poussin le sens de l'effet des groupes et de la valeur expressive des attitudes[1] ; effet et valeur qui ne ressortent que par l'isolement des figures dans l'espace. Et comme, pour la statuaire, l'expression est diffuse dans tout le corps, et non ramassée dans le regard et la bouche, la subordination de ces éléments-ci donne aux visages cette monotonie qui éveille l'idée de moulages coloriés. Mais que d'actions familières, comme celle de se boucher le nez, dans la *Peste d'Asdod*, comme celle de haler un navire, de passer une chemise les deux bras en l'air, ou de s'essuyer les reins au sortir du bain, dans la *Mort d'Eurydice*, ne

1. « Poussin ne réveille presque jamais d'idée par d'autres moyens que la pantomime plus ou moins expressive de ses figures. » (*Journal d'Eugène Delacroix*, I, p. 327.)

sont point tirées des musées! Silhouettes légères, simples notations de mouvements justes, ces figures semées aux derniers plans font bien voir que ce n'est point par la dureté de matière que Poussin tient aux sculpteurs, mais par la vision synthétique.

Reste la seconde prise de l'antiquité sur Poussin; par l'intermédiaire des textes. Ici, j'avoue que le procédé fut très dommageable à l'art. Poussin, il est vrai, n'en est pas l'inventeur; on sait que la fameuse allégorie de la *Calomnie*, que Lucien a décrite d'après Apelles, avait été déjà recommandée aux imitateurs modernes par Léon-Baptiste Alberti, et que Mantegna, Botticcelli, Signorelli, Dürer, Raphaël se sont essayés à la reconstituer. Notre peintre ne s'est jamais assigné un travail semblable. Il n'a voulu refaire ni le *Sacrifice d'Iphigénie*, de Timanthe, ni les *Noces d'Alexandre et de Roxane*, d'Aétion, quoiqu'il en eût des descriptions littéraires fort précises. J'ai dit combien il était jaloux de rester libre dans ses inventions. Il n'a donc pas entrepris de reproduire par conjecture tel ou tel ouvrage particulier. Cependant voici en quoi il se subordonne : de la lecture de Cicéron, de Pline, de Pausanias, de Philostrate, de Lucien, il a retenu ce préjugé, que la grande peinture est une historiographie. Trouvant dix ou vingt tableaux fameux racontés au long dans les auteurs, il s'est piqué de faire des tableaux qui se raconteraient aussi.

Qu'il y soit parvenu, c'est ce qu'atteste le nombre

des paraphrases qu'on a données de ses peintures. Celle de la *Rébecca* occupe, dans Félibien, quatorze pages in-4°, et celle de la *Manne*, vingt et une. Le tableau du *Serpent* a été raconté dans un *Dialogue des Morts* de Fénelon[1], en partant du premier plan à gauche, où se trouve l'épisode principal; puis raconté une seconde fois dans un *Salon* de Diderot[2], en partant du fond à droite, pour ménager la surprise de la fin, car la même composition peut « se lire » en deux sens, suivant qu'on préfère l'ordre logique ou l'ordre pathétique.

Le spectateur se déplace d'un point à l'autre; sa vision est successive, comme l'est nécessairement un récit. Il se traduit à lui-même en paroles ce qu'il observe, et c'est autant d'enlevé à la contemplation muette. Tandis qu'une grande peinture de pur peintre nous prend d'un seul coup, et d'abord fait en nous du silence, voici que le *Jugement de Salomon*, la *Mort de Saphira* et le *Maître d'école de Faléries* nous invitent à bavarder.

La « combinazione », il est vrai, est d'une adresse qui ne laisse rien à désirer : tout est explicable et justifiable; la pantomime est parfaitement réglée. Aussi les examinateurs de l'*Académie royale de peinture* ont-ils eu raison de s'extasier sur tout cet *à côté*.

1. *Dialogue LIII* : « Qu'est-ce que ce dessin ? Est-ce une histoire ? Je ne la connais pas. C'est plutôt un caprice. »
2. Salon de 1767. *Loutherbourg*.

Le mot qui reste, cependant, a été dit par « le cavalier Bernin ». Comme M. de Chantelou lui avait fait les honneurs de son beau cabinet de peintures de la rue Saint-Thomas-du-Louvre, et qu'on lui apportait en bon jour les fameux *Sept Sacrements*, le *Triomphe de Bacchus* et les autres Poussin, l'Italien, après avoir regardé assis, puis à genoux, se récria avec sa pétulance naturelle. « *Veramente*! dit-il à Chantelou, *quel uomo e stato un grande istoriatore e grande favoleggiatore*[1] — Ma foi, cet homme-là a été un grand narrateur d'histoires, un grand conteur de fables! »

Le genre de ce mérite fut d'ailleurs très favorable à la gloire de Poussin en France; c'est un avantage, dans un pays de sociabilité dominante, que de produire des beautés communicables en paroles. Il n'était pas impossible de regarder un tableau historique de Poussin par délégation; les aveugles mêmes et les gens du monde en pouvaient jouir.

C'était bien ce qui était arrivé aux Zeuxis et aux Parrhasios; leurs œuvres avaient survécu comme sujets de conversation, comme mythes. Où étaient ceux que leurs tableaux avaient authentiquement émus? On en faisait seulement circuler le thème, avec

1. Journal du voyage du cavalier Bernini en France (par M. de Chantelou), publié par Ludovic Lalanne, *Gazette des Beaux-Arts*, 1877-1885. Bernin répète plus d'une fois que Poussin a « *un bel istoriare.* »

quelques anecdotes qui permissent d'en imaginer l'effet. Lorsque l'œuvre de Poussin aura disparu à son tour, on en pourra restituer, à l'aide des descriptions imprimées, toute une partie, la plus artificielle et la plus morte à mon gré, celle justement dans l'invention de laquelle s'est interposée, entre l'artiste et la nature, un procédé littéraire.

III

« Le Poussin ne s'est pas contenté de mettre dans ses paysages un homme qui passe son chemin, ou bien une femme qui porte des fruits au marché. Il y place ordinairement des figures qui pensent, afin de nous donner lieu de penser; il y met des hommes agités de passions, afin de réveiller les nôtres. »

Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (1719).

Que s'est proposé Poussin en peignant, et quel effet obtenu marque à ses yeux la réussite? Ce n'est pas assurément une représentation adéquate de la nature. Si dévot qu'il fût aux noms de Parrhasios et de Zeuxis, il n'aurait pas voulu s'abaisser aux trompe-l'œil que la légende impute à ces peintres d'Ionie. Il cherchait quelque chose de plus qu'une similitude vaine, dont se repaît la badauderie des ignorants. Il prétendait à émouvoir des hommes qui pensent. La fin de la peinture, disait-il, est la « délectation[1] »; mais une délectation d'ordre élevé et diversifiée à l'infini, puisqu'elle admet, outre la volupté de la lumière et des formes, qui est donnée par les objets, les « passions qui se rapportent à l'âme », comme dit Descartes : l'apaisement délicieux alternant avec l'ardeur martiale, l'émoi, l'apitoiement et la pointe pénétrante du chagrin.

1. Lettre à M. de Chambrai.

Bref, susciter les passions, enrichir la sensibilité du spectateur, voilà ce qu'il veut, et ses maîtres Platon et Aristote lui ont persuadé qu'avec ses pinceaux bien conduits, il le peut. Le premier, dans ses *Lois*; le second, dans sa *Politique*[1] attendent merveilles des effets de l'art sur les hommes sensitifs, — avec référence à la musique, il est vrai; mais c'est pour Poussin un jeu de transporter leur témoignage à son art propre. Dans une lettre à M. de Chantelou, souvent citée, sinon bien expliquée[2], voici comment il développe cette assimilation :

Etant les *Modes* des anciens une composition de plusieurs choses mises ensemble, de leur variété naissoit une certaine différence de modes; par laquelle l'on pouvoit comprendre que chacun d'eux retenoit en soi je ne sais quoi de varié, principalement quand toutes les choses qui entroient au composé etoient mises ensemble proportionnément[3]: d'où procédoit une puissance d'induire l'âme des regardants à diverses passions.

De là vint que les sages anciens attribuèrent à chacun la propriété des effets qu'ils voyoient naistre d'eux.

Pour cette cause, ils appelèrent le mode *dorique*, stable, grave

1. Voy. en particulier Aristote, *Polit.* V, chap. v.

2. C'est la lettre du 24 novembre 1647, dont j'ai déjà donné le passage qui précède immédiatement. Je suis l'autographe de Poussin, d'une petite écriture serrée; le texte donné par Quatremère est arrangé.

3. Ainsi, 1° diversité entre les *Modes* suivant la nature des éléments composants; 2° dans chaque mode pris à part, diversité encore, (mais plus difficile à saisir), suivant la proportion de chaque élément aux autres; or il y a une certaine proportion, délicate à rencontrer, qui a pour vertu « d'induire l'âme des regardants » en un état passionné. Si cet état est provoqué en effet, c'est signe que la proportion requise a été trouvée.

et sévère, et lui appliquoient matières graves, sévères et pleines de sapience.

Et passant de là aux choses plaisantes et joyeuses, ils usoient le mode *phrygien*, pour avoir les modulations plus menues qu'aucun autre mode, et son aspect plus aigu. — Ces deux manières, et nulle autre, furent louées et approuvées de Platon et Aristote, estimant les autres inutiles. — Ils estimèrent ce mode véhément, furieux, très sévère, et qui rend les personnes étonnées. — J'espère, devant qu'il soit un an, de peindre un sujet avec ce mode phrygien. — Les sujets de guerre épouvantables s'accommodent à cette manière.

Ils voulurent encore que le mode *lydien* s'accommodast aux choses lamentables, parce qu'il n'a pas la modestie du dorien, ni la sévérité du phrygien.

L'*hypolydien* contient en soi certaine suavité et douceur qui remplit l'âme des regardants de joie, et s'accommode aux matières divines. (Gloire de Paradis...)

Les Anciens inventèrent l'*Ionique*, avec lequel ils représentoient danses, bacchanales et festes, pour estre de nature joconde[1]...

Le bon Poussin bredouille inextricablement. On démêle pourtant qu'avec sa peinture il pense disposer de tout le clavier des passions humaines. Son art lui paraît, comme dit Platon, une sûre « psychagogie ». On voit aussi que cette psychagogie est consciente et volontaire. De propos délibéré, il annonce qu'il déchaînera, dans peu de semaines, la « fureur » et l' « étonnement » dans « l'âme des regardants » au moyen d'un tableau conçu selon le mode phrygien[2],

1. Pour éclaircir et préciser cette question des *modes* musicaux, il faut se reporter à Gevaërt, *Histoire et théorie de la musique dans l'Antiquité*, t. I, p. 178 et suiv.

2. Le *Pyrrhus sauvé* et l'*Enlèvement des Sabines* nous donnent idée, je pense, de ce genre de tableaux guerriers.

et, dans l'intervalle, il arrange avec certitude quelque Bacchanale « de nature joconde », selon le mode ionique, ou bien quelque « Gloire de Paradis » comme l'*Assomption de la Vierge*, selon le mode hypolydien : ainsi un organiste se met en devoir d'user du registre « voix céleste », quand il voit, en tournant la page, que le sentiment du morceau l'exige.

Je n'insinue pas qu'il y ait ici une virtuosité désobligeante, un froid artifice; cette accommodation voulue des moyens d'expression à des effets pathétiques divers n'implique point l'insincérité; accuse-t-on Beethoven de prendre des masques parce que dans une sonate l'*allegro appassionato* succède à l'*andante*? — J'observe seulement que cette visée de l'effet pathétique est le principe de la peinture de Poussin. Tout ce qu'il a de souvenirs, de formes et de couleurs, il en dispose comme de moyens pour atteindre cet effet. Le contournement des rives du Tibre aux eaux mates, le gai dispersement des maisonnettes sur les coteaux de Frascati, la montée des nuages à l'heure du coucher du soleil, la masse noire des arbres qui surplombent, les gestes cadencés des moissonneurs et des bateliers, attendent l'ordre de sa volonté, comme les éléments mélodiques viennent s'insérer dans le développement d'un thème passionné.

Si cette interprétation est juste, combien notre peintre diffère des Hollandais par tout le procédé intellectuel! Non pas infiniment sans doute du philosophe

Ruysdaël, mais bien de Cuyp, de Van Goyen et plus encore du rustique Paul Potter. La pensée de Poussin n'est pas déviée de sa recherche par un coup de soleil ajoutant une valeur imprévue à un coin de prairie. Au travers de tout ce qui sollicite ses sens, il est préoccupé des moyens de donner à sa pensée la plus nette expression. Aussi est-ce dans l'ordre de la psychologie humaine qu'il a fait ses découvertes (car il ne nous a pas aidés à mieux voir un brin d'herbe), et qu'il nous enrichit.

Faute d'avoir bien marqué ce point de vue de Poussin, et de l'accepter intelligemment, on se prive de retirer de son art le genre de plaisir qu'il nous tient en réserve. Le contresens de Ruskin sur le *Déluge* en est une bonne démonstration. Vous vous êtes arrêté, au Louvre, devant cette toile illustre, « le plus beau tableau qui soit sorti de la main des hommes », comme le déclarait sans peur un vieux *Manuel du Muséum français*; vous vous rappelez le jugement laudatif et naïf de Félibien : « Quoique le *Déluge* soit un sujet qui ne fournisse rien d'agréable, parce que ce n'est que de l'eau et des gens qui se noyent, il l'a traité néanmoins avec tant d'art et de science, qu'il n'y a rien de mieux exprimé. » John Ruskin vient à son tour considérer l'œuvre vantée depuis deux siècles; il apporte à cet examen, puisque le motif est tiré de la *Genèse*, sa ferveur de dévot de la Bible, et, puisque l'œuvre est une grande vue de nature, son don prodi-

gieux de s'émerveiller du réel. D'abord, au regard du texte sacré, la composition classique lui paraît maigre, anecdotique; il est choqué que « la *rupture des fontaines de l'abîme* soit figurée par un canot chavirant contre un barrage ». Il trouve plus de sens religieux aux représentations symboliques du déluge qu'on voit au porche de Saint-Marc de Venise ou aux vitraux de Chartres. Quant à l'interprétation que donne Poussin d'un phénomène naturel, il ne la peut admettre davantage[1].

Peu de tableaux ont été loués pour leur sublimité autant que *le Déluge* de Nicolas Poussin. Cette sublimité, toutefois, vient uniquement de ce que tous les objets sont peints en gris ou en brun, — non pas le gris ou le brun des grands peintres, pleins de couleurs assourdies et étouffées, bleu éteint, pourpre sombre, or voilé, mais le gris de la pierre et le brun lugubre des artistes conventionnels. Madame de Genlis... loue l'exactitude avec laquelle est rendu l'obscurcissement du paysage sous les nuées pluvieuses, et elle en appelle à la nature. Regardons la nature mieux qu'elle. Il est vrai, l'obscurcissement est un des effets de la pluie; mais il y en a un autre. La Nature, attentive à ne jamais laisser l'œil de l'homme sevré de délices, fournit une riche compensation à cet enténèbrement de toutes les teintes par l'*obscurité*, en les faisant reluire par l'*humidité*. Chaque couleur, mouillée, est deux fois plus brillante qu'étant sèche, et quand les écarts de tons sont confondus par la brume, que les couleurs claires sont évanouies au ciel et la gaîté des rayons sur la

1. *Modern Painters*, partie V, chapitre XVI, § 23 et 24. Je traduis tout le passage, parce qu'il est splendide, et aussi parce qu'il exprime avec une force définitive les refus de comprendre du naturisme moderne devant les œuvres d'art classique français, qui sont des symboles psychologiques, et doivent être regardés de ce biais.

terre, le premier plan appelle à lui ses plus délicieuses teintes, l'herbe et le feuillage raniment leur verdure dans son intensité, et le roc calciné prend des reflets d'agate... Poussin, en quête d'une fausse sublimité, a peint tous les objets, la végétation et le reste, d'un même gris brun morne, en sorte qu'il rend impossible pour un œil d'aujourd'hui, un peu éduqué, de se figurer qu'il a représenté la pluie : c'est une obscurité sèche, volcanique. On m'objectera que, s'il eût peint avec exactitude les effets de la pluie, son tableau, avec tous les objets qu'il y a introduits, aurait été trop égayé pour son propos. Mais son erreur (et celle des paysagistes en général) est de chercher à exprimer la terreur par un procédé artificiel, au lieu d'aller à la Nature même pour apprendre d'elle auxquels de ses aspects elle a départi ce caractère éternellement terrible. Ce qui eût fait voir le plus grand génie, c'eût été de prendre la scène telle quelle, franchement, en sa réalité la plus probable, sans chercher à substituer l'effroi à la pitié, par l'élimination de cette beauté du monde qui allait s'évanouir. Mais si l'on avait résolu d'exciter l'effroi, et seulement l'effroi, on l'eût pu faire en imaginant l'authentique hideur des escarpements vacillants de l'Ararat ou du Caucase, lorsque les flots lourds, pour la première fois, battirent les promontoires qui jusque-là n'avaient connu que la caresse des brises du suprême éther, — et non en peignant des feuillées et de l'herbe d'un gris d'ardoise.

Il faut nous remettre de ce coup de bélier, et répondre, avec sang-froid, que Ruskin se trompe, superbement, sur l'intention de l'artiste, et même sur le sujet qu'il traite. Autant faire un grief à Corneille de ne nous avoir pas montré sur les planches les Horaces se battant, suant, criant et roulant dans la poussière : son sujet n'est pas celui-là. Si Poussin a tout à fait manqué la représentation d'une forte averse; si la pluie qu'il nous fait voir n'arrose pas, mais est aussi bien une

pluie de cendres, comme celle qui a couvert Pompéi; s'il a éteint toute vie avec toute couleur dans un étouffoir monotone en tenant si peu de compte de l'état hygrométrique probable d'un jour d'inondation, c'est que le *Déluge-inondation* lui est resté fort indifférent. Dans ce même sujet du Déluge, où les mosaïstes de Venise ont vu un symbole théologique, où Léonard médite de placer ses observations curieuses sur l'hydrostatique et les météores, où le peintre selon le cœur de Ruskin, Turner, eût essayé un ruissellement d'eau dans un éblouissement d'arc-en-ciel, l'esprit de Poussin ne s'est pas orienté de même. Il a lu le récit effrayant, puis s'est appliqué à en dégager le sens psychologique actuel.

Il en est venu, inévitablement, à se représenter, non le *Déluge-inondation*, le *Déluge-pluie*, mais le *Déluge-désespoir*. Il a voulu peindre la Prière repoussée. Il l'a fait, d'abord, par cette convergence de lignes de la barque à demi-engloutie, dont la proue pointe en haut vers le ciel, convergence qui se continue par les deux bras levés qui en se joignant implorent et projettent le sommet de la pyramide, c'est-à-dire l'essor de la prière, aussi haut qu'ils peuvent; il l'a fait ensuite en étalant au-dessus, à l'infini, ce ciel monochrome, fermé, aveugle, et en crevant ce plafond de plomb d'un sillon de lueur pâle, morte, qui découvre, par delà l'hostilité des choses prochaines, seulement le vide, l'absence, le refus de répondre. Ainsi l'humanité est bien aban-

donnée et perdue; non pas écrasée par une convulsion géologique de l'Ararat ou du Caucase, telle que Ruskin l'imagine, de façon à n'être que victime d'un énorme accident, mais abandonnée au dedans, désolée jusqu'au fond d'un cœur que Dieu ne connaît plus. On peut dire en effet que l'état de « désolation » ou de sécheresse d'une âme morte, que les docteurs en spiritualité décrivent, est bien ce que Poussin s'est mis *en* tête de rendre par un spectacle approprié. Qu'en eût dit Poussin lui-même? Simplement qu'il avait voulu peindre un tableau « dans le mode dorique » absolu.... Mais en vérité il n'est pas d'ouvrage qui démontre plus nettement que celui-ci la fin que les classiques français se sont assignée, et leur méthode.

J'ai laissé de côté les personnages humains épars dans le *Déluge*; mais il est manifeste que Poussin a compté sur eux pour nous préciser plus fortement le sens de sa représentation. Ceci est un de ses secrets importants. Ce que ses paysages veulent dire, le sourire ou la grimace d'effroi de ses figures nous le traduit en langage clair. Souvent aussi les figures sont seules chargées de nous émouvoir, dans l'impassibilité solennelle des architectures. C'est que l'artiste a lu (au moins dans Castelvetro) tout ce qu'Aristote dit du moyen de suggérer les passions en les imitant. D'ailleurs la « synhoméopathie » d'Aristote est encore dans Horace :

Ut ridentibus adrident, ita flentibus adsunt
Humani voltus;

Bien plus, elle fut appliquée, longtemps avant Aristote, par les artistes les plus loués. On vantait, dans les peintures du vieux Polygnote à la Lesché de Delphes, la force de suggestion des figures douloureuses ou triomphantes. Pline dit qu'Aristide de Thèbes « le premier de tous, peignit l'âme, exprima les sentiments humains, ce que les Grecs appellent *Éthé*, et représenta les troubles du cœur »; il faut comprendre apparemment que ce maître tardif a su concentrer sur les visages ce langage d'émotions que, dès les plus anciens temps, on avait mis dans les attitudes : Timomachos excellait à représenter la colère, Zeuxis les affections douces et tranquilles, etc. Venant après vingt siècles, Poussin prétendit relever cette tradition. Il y fut secondé par le goût général de son temps pour l'observation des sentiments[1]. Il se fit donc admirer en donnant « à ses figures la force d'exprimer tels sentiments qu'il a voulu, et de faire qu'elles inspirent de pareils mouvements dans l'âme de ceux qui voient ses tableaux[2]. » Bien exprimer, afin de suggérer fortement, c'est à quoi il s'applique de toute sa dili-

1. Rubens avait laissé un petit livre contenant « une recherche exacte des actions de l'homme; lesquelles il a dessinées conformément aux plus belles descriptions qui se trouvent dans les meilleurs poètes. » Félibien, II, p. 213. Félibien lui-même consacre quarante grandes pages à l'étude physionomique des diverses passions, avec exemples à l'appui (souvent de Poussin, quelquefois de peintres antiques, tels que Timanthe et Aristide, connus seulement par les écrivains). Enfin une conférence fut faite sur ce sujet à l'Académie de peinture, avec des têtes d'expression dessinées par Le Brun.

2. Félibien, II, p. 428.

gence. S'il m'est permis d'user des mots composés grecs, dont le raccourci est commode, je dirai que l'*Éthopée* de Poussin est le moyen de sa *psychagogie*; il dresse sur son théâtre ses petits acteurs, avec leur mimique et leur masque, pour induire les spectateurs à sympathiser; il fait devant nous les gestes de la passion qu'il nous veut donner.

Un exemple suffira à bien dégager ce procédé : le tableau des *Israélites recueillant la manne dans le désert*. Prenons Poussin lui-même pour guide. Tandis qu'il y travaille encore, il écrit à son ami Jacques Stella : « J'ai trouvé une certaine distribution et certaines attitudes naturelles, qui font voir dans le peuple juif la misère et la faim où il était réduit, et aussi la joie et l'allégresse où il se trouve; l'admiration dont il est touché, le respect et la révérence qu'il a pour son Législateur, avec un mélange de femmes, d'enfants et d'hommes, d'âges et de tempéraments différents; choses, comme je crois, qui ne déplairont pas à ceux qui les sauront bien lire[1]. ». *Bien lire* ! première condition pour être ému comme il faut. Le peintre aide donc la lecture que M. de Chantelou fera de son ouvrage[2] : « Si vous vous souvenez de la première lettre que je vous écrivis, touchant le mouvement des figures que je vous promettais d'y faire, et que tout ensemble vous considériez ce tableau, je

1. Félibien, II., p. 328.
2. Lettre à Chantelou, du 13 avril 1639.

crois que facilement vous reconnaîtrez quelles sont celles qui languissent, qui admirent, celles qui ont pitié, qui font action de charité, de grande nécessité, de désir, de se repaître de consolation, et autres : car les sept premières figures à main gauche vous diront tout ce qui est écrit, et tout le reste est de la même étoffe : lisez l'histoire avec le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet. » Appropriée, non seulement au sujet, mais au dessein d'extraire du sujet tout ce qu'il contient de pathétique, de le détailler, de le diversifier, de le projeter sous les yeux du spectateur ému.

J'avoue qu'une utilisation si concertée de la nature et de l'histoire en vue de nous faire déployer nos capacités d'émotion, en vue de jouer de nous, sent un peu la recette. La préoccupation du public sur qui il veut agir semble présente à Poussin au moment où il choisit dans sa mémoire tel geste significatif, tel coin de campagne, telle heure du jour : et cette préoccupation le rapproche des orateurs plutôt que des poètes. C'est dans sa *Rhétorique*, en effet, qu'Aristote pose les règles de l'*Éthopée*, et le doigté psychologique était le talent propre d'un Lysias : on s'apprenait à bien feindre les affections de l'âme pour les provoquer. N'est-ce pas être vraiment trop peu sensible à la nature que de n'être pas seul avec elle, tout à elle, que de rechercher en elle autre chose que sa beauté, ses lois vraies, son secret? Gœthe définit l'art « *die wür-*

digste Auslegerin der Natur ». Cette définition convient à l'art d'un Rembrandt, ou même des pauvres Le Nain, que les Poussinistes ont dédaignés; elle ne semble pas s'appliquer au puissant arrangeur de spectacles qu'est Poussin.

Cependant nous donnons peut-être au mot « Nature » un sens trop restreint; les passions de l'homme y doivent être comprises. Là aussi, il est des secrets à chercher, des aspects à noter, des diversités nuancées à l'infini, tout le rythme admirable de la vie. Socrate dit dans le *Phèdre* de Platon[1] : « J'ai souci de m'instruire : les sites ni les ombrages n'ont rien à m'apprendre, mais seulement les hommes qui vivent à la ville. » De même nos classiques, et Poussin en particulier; quand on lui offre un logis à la campagne, loin des conversations, il refuse en disant : « J'y vivrais déconsolé[2] ». Son imagination a la formation bourgeoise, citadine, et se déploie au dedans d'une chambre, entre une bibliothèque et des entretiens d'amis. Là, ce qu'il voit vivre surtout, c'est sa pensée. A révéler sa pensée il accommode son art et fait servir le reste de la nature.

1. Phèdre, p. 230 D.
2. « J'ai choisi la demeure de la ville, et non pas celle des champs, où je vivrois déconsolé. » Lettre à M. Lemaire, 19 février 1639.

IV

> Mes ouvrages ont eu cette bonne fortune d'être trouvés clairs par ceux qui les savent goûter comme il faut.
>
> *Lettre à Chantelou*, 23 décembre 1655.

Les trois règles précédentes aboutissent à la dernière, qui regarde l'*unité* de l'œuvre d'art. En effet, dès lors qu'il s'est proposé de transmettre une émotion, Poussin comprend qu'il la rendra plus nette en ramassant, dans une composition liée, les objets les plus propres à la susciter, en éliminant ceux qui la dispersent, la contrarient, l'affaiblissent ; — par cela même qu'il a cherché à restituer l'ancien art grec, il défère aux principes de la technique grecque, tels qu'Aristote les a formulés, suivant qui l'unité est essentielle à toute œuvre achevée comme à tout être vivant ; — par la vertu de cette belle clarté et liberté de jugement en laquelle notre artiste philosophe s'est maintenu toujours, il réalise l'unité sans encombre, sans caprice, dans tout ce qu'il façonne : sa pensée projetée dans le travail de ses doigts ne perd rien de la simplicité d'une pensée.

A quoi bon démontrer maintenant que chaque tableau de Poussin forme un petit monde clos et complet ? Ne voit-on pas bien que l'incohérence doit être à ses yeux la pire faute, et aussi celle où il est le moins entraîné ? Voulez-vous cependant apprécier, par une

comparaison, la forte logique qui est l'empreinte de Poussin? Allez à Saint-Étienne-du-Mont, entrez dans une chapelle latérale, à droite, à la hauteur du jubé; vous y verrez un tableau d'autel signé *Quintinus Varinus regius pictor*, 1627, et qui représente saint Charles Borromée distribuant des aumônes. C'est une œuvre du premier maître de Poussin, de celui qui lui apprit à tenir le pinceau; voici donc la méthode qui lui a été transmise : les morceaux pris à part sont agréables, d'un coloris chaud qui rappelle Bassan, avec plus de finesse d'œil; mais toute la composition cloche, la toile se découpe en trois morceaux, le faire même est plein de disparate. Passez maintenant à tel ouvrage de Poussin qu'il vous plaira, même à la *Sainte Cécile* du musée de Montpellier, qui est de sa plus ancienne manière conservée : la logique de Poussin déjà s'y manifeste, sinon son beau pathétique; la composition est centrée, l'unité règne.

Cependant, il faut faire une observation importante sur la façon dont Poussin conçoit « l'unité » d'un tableau. Il la conçoit de deux façons tout à fait distinctes, quoiqu'il ne paraisse point, quant à lui, avoir fait cette distinction. Tantôt il ordonne sa composition autour d'une fable unique, qu'il détaille, qu'il épuise et ne déborde pas; tantôt il forme son tableau de divers épisodes, en fonction seulement de l'unité d'effet. En deux mots, tantôt il peint une histoire, et tantôt un sentiment.

Le premier système est celui des dramaturges. Le *Jules César* de Shakespeare en est un exemple parfait. Un événement étant donné, par exemple l'assassinat de César par Brutus et ses conjurés, comment ont dû réagir acteurs et témoins, avec quelle inégalité d'émotion suivant leur participation à l'affaire, avec quelle variété de passion, selon les intérêts contraires, selon les tempéraments, les sexes, les âges, les éducations, depuis Brutus jusqu'aux savetiers de la plèbe, c'est à quoi l'auteur applique une imagination psychologique supérieurement souple et exacte. Ainsi encore dans la tragédie attique[1] les interjections de joie sauvage, de douleur, de fureur, de résignation à l'inévitable, dont les acteurs et le chœur, chacun selon ses « mœurs », accueillent le récit d'une catastrophe, fait par quelque messager.

Poussin est engagé à la suite de ces exemples de Sophocle, systématisés par Aristote. Il a cru, à son tour, pouvoir faire des tragédies en peinture. Il a montré, comme dit Félibien, « qu'il n'était pas ignorant de l'art poétique, ayant composé son ouvrage dans les règles qu'on doit observer aux pièces de théâtre ». Et de même que les dramatistes se soucient de renouveler l'intérêt par des inventions de détail qui ramifient l'action sans la rompre, Poussin accidente son tableau de pantomimes variées. Ce sont là des « péripéties »,

1. II, p. 426.

comme le même Félibien les nomme. Le peintre, dit-il, « a fait que toutes les actions de ses figures ont des causes particulières qui se rapportent à son principal sujet ». Ainsi, bien que le spectateur doive « entrer dans le particulier des figures », l'unité est sauve, — entendons l'unité dramatique, l'unité du fait. L'attention rayonne autour de ce fait unique pris comme centre, tout en se donnant le spectacle de la polyphonie des sensibilités humaines. Par exemple, dans l'*Extrême-Onction*, on reconnaît à la mimique des assistants le degré de parenté de chacun avec le mourant, son tempérament et ses habitudes. Dans la *Rébecca*, les gestes des filles groupées autour de la fontaine signifient, ici la curiosité, là l'envie, ici l'admiration, là l'indifférence : tout l'index du traité *Des Passions de l'âme*, de Descartes. Dans la *Manne* (dont j'ai donné déjà une analyse psychologique de la main de Poussin même), faites attention à cette jeune fille qui regarde en haut et tient le devant de sa robe pour recevoir le présent céleste : reconnaissez ici « l'humeur dédaigneuse de ce sexe qui croit que toutes choses lui doivent arriver sans peine, ne voulant pas se baisser comme les autres pour recueillir la manne, mais la reçoit du ciel comme s'il ne la répandait que pour elle[1]. » Voilà donc, dans une grave page biblique, une petite malice contre les femmes. Il faut fureter, il faut

1. C'est une observation présentée aux *Conférences de l'Académie royale*, et reprise par Félibien, p. 427.

cent coups d'œil successifs et analytiques, pour saisir cette unique histoire. Remarquez à présent que ces compositions ingénieuses, avec ce que Poussin y a dépensé d' « esprit », d'invention précieuse de détail, sont dans son œuvre ce qui a le plus passé. Ce sont ses *Héraclius* et ses *Pertharite*.

Mais il lui arrive — sans qu'il paraisse y prendre garde — de composer par un principe tout autre, en laissant là l'unité d'histoire, en ne s'attachant qu'à l'unité de sentiment. Ce n'est plus alors sur Aristote qu'il se règle, il n'emprunte rien de la poétique du théâtre; il se conforme à ses émotions personnelles et nous donne ses *pensieri* à lui. Les ouvrages composés par ce second procédé sont ceux qu'on peut dire avec Félibien « considérables par leur simplicité ». Nous en voyons, au Louvre, à Chantilly, à Berlin, à l'*Ermitage* de Saint-Pétersbourg, une vingtaine d'échantillons très purs.

A l'analyse logique, ces tableaux ne se tiennent pas. Que font ces ébats de baigneurs, de pêcheurs et de nautoniers avec l'accident d'Eurydice[1], qui paraît au premier plan? Hercule[2] tirant hors de la caverne le corps de Cacus n'est qu'un épisode perdu dans l'immense paysage agrémenté de rochers, de nymphes, de bateaux glissant sur un miroir d'étang et d'arbres pleins d'un calme mystère. Le *Polyphème* (de l'Ermi-

1. Au Louvre.
2. A Saint-Pétersbourg.

tage) n'est point du tout un tableau d'histoire : on ne découvre le principal personnage que dans un lointain fondu avec le ciel : tournant le dos au bocage qui remplit tout le cadre, seul, à l'écart vers la mer, juché sur un promontoire que sa silhouette couronne et prolonge, le cyclope fait monter sa cantilène dans le silence; on ne sait même si l'onde sonore arrive aux groupes épars qui folâtrent ou travaillent çà et là. Le *Paradis terrestre*[1] (ou le Printemps) n'a point de centre; il est divisé en deux par un bouquet de feuillage noir; d'un côté l'or du couchant baigne une campagne heureuse; de l'autre, la nuit froide est venue; voyez le croissant lunaire qui tremble dans une eau sombre. Découvrez-vous cependant le premier couple humain, aussi insignifiant qu'un couple de chevreuils blottis dans l'ombrage?

Ainsi nulle ordonnance logique, nulle dramaturgie; je dirais presque : nul sujet. Si vous proposez d'appeler ce tableau le *Déluge*, souvenez-vous qu'il est intitulé aussi l'*Hiver*, et je vous ai indiqué qu'il représente mieux encore la *Désolation du cœur*. On parle des « Quatre Saisons », qui correspondent à ces quatre scènes de l'Ancien Testament; on pourrait soutenir aussi que ce sont les « Quatre âges », les « Quatre tempéraments », ou ces quatre modes musicaux dont Poussin explique les effets. De même dans le *Ballo*

1. Au Louvre.

della Vita umana (qui appartint au cardinal Fesch et qui se voit à présent chez le marquis de Hertford), il est impossible de décider si les quatre femmes, en attributs variés, qui dansent une ronde auprès d'un tombeau fleuri de guirlandes, figurent le Printemps, l'Été, l'Automne et l'Hiver, ou bien le Plaisir, la Gloire, l'Opulence et la Pauvreté[1]. Cette indétermination du sujet même n'est-elle pas singulière chez un artiste si délibérément net?

En cette difficulté apparente, le texte sur « les modes musicaux » nous revient en mémoire. « Je sais varier mon ton quand je veux », dit Poussin. Le ton où il veut chanter, n'est-ce pas l'unique principe dont procèdent ces tableaux décousus, ou sans sujet précis; un certain ton déterminé n'en fait-il pas toute l'unité? Pour donner une impression de lassitude et d'apaisement, le peintre-musicien appelle à lui la fable d'Argus assoupi par la flûte de Mercure, mais de cette fable il ne fait qu'un accessoire de sa composition; l'essentiel, c'est le calme vespéral assoupissant la fatigue du jour; quelques harmoniques y sont joints : le crépuscule et une fumée sur un village, des bêtes paissant, et une eau qui coule en cascade entre des roches. — Une autre fois, pour donner une impression d'effroi qui ait du volume, de l'unité d'effet, il combine un orage, un berger effaré désertant son trou-

1. Voy. le catalogue de la galerie du cardinal Fesch; Rome, 1844, IIIe partie, p. 60-63.

peau, un lion survenant, tandis que la poussière soulevée par l'Auster « s'élève en gros tourbillons. Un chien assez éloigné aboie et se hérisse le poil, sans oser approcher. Sur le devant du tableau, l'on voit Pyrame mort et étendu par terre, et auprès de lui Thisbé qui s'abandonne à la douleur[1] ». Notez qu'ici l'orage, la vue de nature, est le principal objet. Poussin n'y a rajouté l'épisode des amants infortunés que comme un texte à un air une fois trouvé, pour en renforcer et en préciser le sentiment. — Ainsi a-t-il fait manifestement dans le *Diogène*, dans *Ruth et Booz* (du Louvre), dans le *Saint Mathieu et l'Ange* (de Berlin).

Telle est la sorte d'unité, toute subjective, que Poussin cherche à son insu, et réalise, de génie, dans celles de ses œuvres qui ne sont que des peintures sans paroles, des harmonies. Remarquons que ce sont celles où sa puissance persuasive est la plus insinuante et la plus souveraine, celles qui faisaient dire à Bernin, le soir où M. de Chantelou lui avait montré ses Poussin : « *Non mi posso levar del pensamento questi suoi quadri.* — Je ne me puis ôter de la pensée vos tableaux. »

Il semble donc bien que Poussin a un procédé mental acquis, savant, rapporté, sur le modèle des écrivains gréco-romains, dramatistes, orateurs, historiens, dont il est obsédé. Toutefois son procédé mental

1. Lettre de Poussin lui-même à Jacques Stella (1651) dans Félibien, p. 440.

naturel, tel que ses œuvres spontanées le révèlent, paraît plutôt analogue à celui des musiciens : c'est de ce côté, parmi les grands précurseurs de Philippe Rameau, qu'il faut chercher, je crois, ses affinités profondes. Or c'est ici le Poussin vivant, et plus délicieux aux modernes qu'il ne le fut à ses contemporains.

Tant il est vrai que le travail que fait un artiste, consciemment et volontairement, par méthode, n'est pas ce qui domine et le classe, — mais bien le travail subconscient qui se fait en lui, par nécessité de nature.

LES RÈGLES DE L'HONNÊTE DISCUSSION SELON PASCAL

(Dernières Provinciales.)

Les *Provinciales*, bien que composées dans une circonstance fort particulière et qui ne nous intéresse plus, sont d'un profit permanent.

Je ne veux pas dire par là que les ennemis que Pascal combattit étant les nôtres encore, nous pouvons toujours nous fournir de munitions chez lui pour frapper et meurtrir. Il se peut; mais négligeons ce point. La querelle des jésuites et des jansénistes est périmée. Et d'ailleurs le débat, quand on y regarde de près, n'est pas simple : si l'on met à part la sympathie qui s'attache aux persécutés, on trouve de part et d'autre quelque chose à garder, beaucoup à rejeter : les jésuites qui valent moins, ont souvent raison; après tout, ils sont plus libéraux, plus modernes; les jansénistes ont un autoritarisme non moindre, et un entêtement puéril, accompagné de robustes vertus. On ne sait de qui l'on doit souhaiter la victoire, dans l'intérêt de l'esprit humain.

Si les *Provinciales* sont actuelles durablement, ce n'est donc pas comme engins d'une guerre qui dure.

Pour nous désormais ce livre est didactique plutôt que polémique. Ce que j'y trouve, quant à moi, c'est, parmi tant de railleries divertissantes, une méthode solide pour discuter correctement; méthode applicable à tout objet, philosophique, politique, scientifique, ou de justice, méthode applicable toujours. Il est utile encore de la mettre en lumière.

I

Pascal avait déjà réfléchi à une telle méthode lorsqu'il fut engagé dans la lutte de Port-Royal contre les jésuites. En 1655, nous le trouvons très occupé de *l'art de persuader* et des obstacles que la persuasion rencontre dans les esprits entêtés d'une fausse évidence. Il avait déjà une certaine « expérience de la confusion des disputes » et s'était interrogé sur les moyens de les faire tourner à l'avancement de la vérité[1].

Mais je crois voir que la méthode complète des discussions, telle que nous la saisissons dans les dernières *Provinciales*, s'est déterminée en lui, avec une netteté croissante, au cours de la discussion même, sous l'aiguillon des nécessités immédiates, à la clarté subite d'expériences non prévues, mais réfléchies à mesure. Pascal est un esprit vivant; il apprend sans

1. *De l'Esprit géométrique.* — Blaise Pascal, *Opuscules et Pensées*, éd. Brunschvicg, p. 171.

cesse et comprend de jour en jour mieux. Point d'événement qui ne lui soit une occasion d'éprouver ses principes et d'en sonder plus avant l'abîme de vérité.

Le voici donc, dans l'été de 1656, au plus fort de la querelle : toute la Compagnie de Jésus, avec ses alliés puissants, est levée contre cet adversaire insaisissable; les ripostes pleuvent; on le diffame au hasard, ou à défaut de lui, ses amis, qu'il tient pour de saintes personnes, et les pieuses filles de Port-Royal, qu'il vénère comme des martyres; on invente des calomnies; on obtient des condamnations; on inflige à cette conscience de savant le supplice de voir les uns, par politique, fausser la vérité, et les autres, par passion, refuser la vérité, de sorte que la vérité paraît avoir tort. Dans l'ordre de l'ascendant sur la foule, dans l'ordre du prestige, le parti de Pascal est décidément le plus faible. Il ne lui reste donc qu'à dire que le prestige ne vaut plus, et à sortir, non toutes ses puissances, mais toutes ses raisons, car, à part ses raisons, il n'a rien. Angoisse heureuse : songez qu'il n'est pas une seule vérité, rationnelle et critique, admise à présent, qui ne soit le gain de quelqu'un de ces combats acharnés entre gens qui ne pouvaient rien s'imposer l'un à l'autre. Qui n'impose plus, il faut bien qu'il propose; il faut, bon gré, mal gré, qu'il aille jusqu'à la raison[1].

1. Ce bénéfice de la discussion entre adversaires qui ne peuvent se contraindre ni l'un ni l'autre éclate d'une façon très instructive, une autre fois encore, dans le grand différend de Bossuet et de Fénelon, évêque contre évêque. Bossuet pourtant était, par tous ses penchants

Ainsi Pascal tout épris qu'il fût de méthodes rationnelles, n'eût pas tiré de lui-même, peut-être, des règles à ce point empreintes d'une raison désarmée et pure, à ce point éternelles, si la cause qu'il défendait avait pu vaincre autrement que par raison.

Mais cette cause, au milieu même de sa défense, lui apparut comme perdue, perdue au moins dans l'ordre du succès temporel, auquel les combattants avaient d'abord restreint leur ambition. Deux circonstances survinrent, le troublant d'abord, puis le rassurant. Arnauld censuré le 29 janvier en Sorbonne, et depuis lors contraint de se cacher pour éviter la Bastille; les religieuses menacées d'être privées de leurs confesseurs et les solitaires de la maison des Champs dispersés par ordre de la Cour, Port-Royal était vaincu; — c'est la première circonstance; — la seconde, c'est le prétendu miracle de Sainte-Épine, arrivé le vendredi 24 mars 1656, au moment même où « ces messieurs » étaient expulsés. On sait que la petite Marguerite Périer, nièce de Pascal, s'était trouvée guérie d'une fistule lacrymale réputée incurable, après un contact du reliquaire de « la Sainte-Épine », à la mai-

autoritaire. Si, par malheur, il avait été le pape, il aurait imposé silence à la contradiction. Mais il ne le pouvait. Il dit donc : « Il faut en revenir à la vérité.... Il ne faut point lier ni renfermer les esprits subtils;... il n'y a qu'à les laisser beaucoup écrire et étaler les lumières de leur bel esprit pour les voir bientôt se prendre dans les lacets de leur vaine dialectique. » (Lettre de 1698). Laisser parler, au lieu d'empêcher de parler, c'est, dans Bossuet même, la méthode de la libre pensée.

son de Paris; cet événement, bientôt divulgué, fut tenu par beaucoup de contemporains, et par Pascal lui-même, comme le signe d'une intervention directe de Dieu en faveur des persécutés. Ainsi l'on avait contre soi les théologiens, le Parlement, la Cour, Rome, toutes les autorités; mais pour soi, Dieu. Pascal en reçut comme un coup de fouet. Dieu, pour lui, — si bizarre que ceci nous paraisse, — c'était à la fois l'auteur de ce miracle particulier, le Dieu-homme du chrétien, qui se cache pour ne se révéler qu'aux cœurs purs, les aimer, les soutenir, et aussi le Dieu du savant, garant de la justesse des principes, la suprême Raison. Il ne sépare pas ces conceptions. Quand il se sent *seul avec Dieu*, tous les hommes étant contre, ce Dieu c'est Jésus-Christ, et c'est encore la raison. Il se trouve donc dans la position de l'homme à qui les autorités donnent tort, et qui néanmoins sait avoir raison. Position classique du champion de la raison contre l'autorité, où il est plaisant que Pascal ait été amené par ce miracle peu raisonnable de la Sainte-Épine.

Mais, par quelque considération qu'on y arrive, la position est forte. On se sent le champion de Dieu même; sauvé par là de tout amour-propre, en même temps que de toute faiblesse.

Si jamais l'adversaire des jésuistes, assailli de contradictions, fut tenté de douter de la vérité entière de sa cause (ce que je ne crois pas), — après cette

condamnation humaine et cette approbation divine il s'en fût fait un crime. C'est à ce moment qu'il fait graver sur son cachet le mot de saint Paul : « *Scio cui credidi*, je sais en qui j'ai cru ». Faites attention à ce mot: *Je sais*. D'abord « j'ai cru », comme un dévot; à présent « je sais », comme un savant.

Et sa polémique révèle chez lui cette satisfaction de *savoir*. Loin que chaque coup qu'il reçoit l'étonne et lui fasse perdre le sens froid, il en tire la confirmation de ses principes. Les jésuistes mentent? — Eh! sans doute. — Ils calomnient sans scrupule dans l'intérêt de leur ordre? — On devait le prévoir. — Ils mettent en branle le pouvoir de contrainte en place du raisonnement? — Très bien : cela est une conséquence nécessaire de leur erreur initiale; il n'est pas jusqu'à leur façon d'écrire, convenue, inexacte, prétentieuse, qui ne dérive infailliblement d'une certaine perversion de leur conscience, démontrée par là une fois de plus. Ainsi, à mesure que Pascal avance dans la dispute, à mesure il découvre qu'il a encore plus raison qu'il n'avait cru d'abord. Sa certitude grandit; il se convainc de plus en plus qu'il s'agit bien d'un combat de toutes les forces du mensonge contre toutes les forces de la vérité[1]. Et il éprouve un contentement

1. Je suis persuadé que ce progrès dans la détermination de sa propre pensée se continua chez Pascal tant qu'il vécut, et c'est ainsi que j'entends le mot célèbre rapporté par sa nièce Marguerite Périer : « Vous repentez-vous d'avoir fait les *Provinciales*? — Non, je les ferais encore plus fortes. » Plus *fortes*, c'est-à-dire non plus *vio-*

de logicien à regarder comme les conséquences de cette thèse se développent avec sûreté dans les faits. Les jésuistes se chargent eux-mêmes, dans chacune de leurs démarches, de la démonstration de leur système du mensonge, dont à la fin toute la structure se découvre aux yeux attentifs de Pascal. Chaque méfait de ses adversaires est un phénomène qu'il étudie en physicien, en le rattachant à sa cause. Progressivement, il comprend tout, les principes et les conséquences, avec leur liaison; et peu à peu, opposée, point par point, à cette méthode de l'erreur, la vérité se construit en lui, satisfaisante et enfin complète.

Essayons de dessiner à notre tour, et pour notre profit, ces deux constructions antithétiques, telles que Pascal les aperçut en septembre 1656.

II

D'abord le système du mensonge.

1. Le fondement premier en est le défaut d'amour de la vérité, le « manque de cœur ». Par *le cœur*, ici, il faut entendre la faculté d'être sensible à ce qui n'est pas notre plaisir ou notre profit immédiat, d'être sensible au vrai, comme vrai; de le chercher sans

lentes, mais plus fortes de conviction, plus décidées et décisives, — car je comprends de jour en jour mieux à quel mal j'avais affaire, et que c'était *le mal*.

peur et de nous y attacher par-dessus tout autre intérêt. C'est donc manquer de *cœur*, que de relever, dans un ouvrage, seulement les grâces du langage, car c'est être indifférent à la vérité, ou mettre son plaisir au-dessus. Et quelqu'un qui manque ainsi de cœur, on n'en ferait pas son ami, car il n'a pas de fond où s'appuyer[1]. Tel est bien le défaut essentiel des jésuites, défaut révélé par leur littérature coquette et superficielle, et manifesté surtout dans leur *probabilisme* amolli; mais ce défaut est encore celui d'une multitude incomparable; car, en général, « les gens manquent de cœur ». Ils sont dans une « lâcheté molle et timide qui empêche ou de voir la vérité ou de la suivre....[2] » Ne ressentant point l'aiguillon du désir de savoir, ils se contentent d'opinions *probables*, et s'y endorment. Vaine *probabilité* dont il peut dériver à l'aventure certaines maximes bonnes parmi d'autres méchantes, mais point de maximes saintes ou vraies[3], car la vérité est justement dans la prise forte, brave et sévère dont l'esprit s'attache aux principes aperçus; la vérité est la vie de l'esprit[4]. Or n'aimer point la vérité, ne s'y point confier coûte que coûte, et lui préférer son repos, c'est là l'erreur mère

1. *Pensées*, éd. Brunschvicg, nos 30 et 196 (notes contemporaines des *Provinciales* et s'y rapportant).
2. *Provinciales*, fragment inachevé d'une XIXe lettre; p. 679 de l'édit. Havet.
3. *Pensées*, nos 916 à 920.
4. Voy. l'*Esprit géométrique*; éd. Brunschvicg, p. 192-194.

de toutes les erreurs; et comme la vérité c'est Dieu même, ce *manque de cœur* est l'athéisme véritable.

2. Une suite de cette perversion initiale est l'abus des autorités. Impuissant à persuader d'une proposition par preuves, faute d'avoir osé se la prouver d'abord à soi-même, on prétend surmonter la résistance des intelligences à force d'autorité *graves*, qui découragent de chercher; car comment susciter en d'autres un courage que l'on n'a pas eu? Ainsi, pour *prouver* que « la calomnie, contre un calomniateur, n'est pas un péché mortel, ni contre la justice, ni contre la charité », le père Dicastillus fournit... quoi donc? des raisons? — Non, mais d'autres pères jésuites. Il met en avant des personnages entourés de révérence et qui sont de cet avis : MM. les professeurs des universités de Vienne, de Gratz, de Prague; un tel, qui est prédicateur de l'empereur et du roi d'Espagne, tel autre, qui est confesseur de l'empereur, puis quelques confesseurs d'archiducs[1]. Ces titres étourdissent et « ploient la machine », si bien qu'on n'ose plus demander de preuves, ni examiner l'idée même, pour essayer si elle est vraie ou non. Mauvaise méthode, procédant évidemment de ce qu'on cherche à se mettre en repos, et non la vérité.

Marché de dupes, en outre, car il n'est point d'au-

1. *Provinciales*, XV, p. 143 de l'édit. Havet.

torité privilégiée contre *le sens commun*; si grande que soit cette autorité, et si même elle se fonde, non sur des titres, honneurs, grandeurs d'imagination, mais sur la grandeur réelle de l'esprit, elle n'est pas pour cela infaillible[1]; aujourd'hui ou demain le sens commun l'ébranlera, de sorte qu'ayant renoncé à la vérité, on aura manqué encore le repos, que l'on cherche. C'est qu'on ne sait pas qu'en dehors de la vérité, il n'est point de repos.

3. Il n'en est point; et en effet, un autre signe certain du mensonge, c'est l'inconstance des propositions, la contradiction. En voici un exemple : on a reproché au P. Bauny d'avoir professé qu' « il est permis à chacun d'aller en des lieux publics pour convertir des femmes perdues, encore qu'il soit vraisemblable qu'on y péchera.... » A cela, le P. Caussin et le P. Pintereau ont répondu que cette doctrine est « détestable » et « ne pourrait tomber que dans l'âme d'un homme extrêmement perdu de conscience », mais qu' « il faut être pire qu'un démon pour l'attribuer au P. Bauny : il n'y en a ni marque ni vestige dans tout son livre ». Bon, voilà une affirmation. Cependant tout de même, à la vérification, on trouve la proposition dans le P. Bauny; il n'y a plus à contester sur le fait. Alors les jésuites prennent un autre parti : accuser le dénoncia-

1. *Provinciales*, XVII, p. 224.

teur de cette proposition « d'ignorance et de malice, de quereller le P. Bauny sur une opinion qui n'est point rejetée dans l'école » ; et qui dès lors, de *détestable* devient sans reproche. A quoi Pascal réplique fortement : « Dites-moi, je vous prie, quel est le but que vous vous proposez dans vos écrits? Est-ce de parler avec sincérité? Non, mes Pères, puisque vos réponses s'entre-détruisent. Est-ce de suivre la vérité de la foi? Aussi peu, puisque vous autorisez une maxime *détestable* selon vous-mêmes. Mais considérons que, quand vous avez dit que cette maxime est *détestable*, vous avez nié en même temps qu'elle fût du P. Bauny; et ainsi il était innocent : et quand vous avouez qu'elle est de lui, vous soutenez en même temps qu'elle est bonne; et ainsi il est innocent encore. De sorte que l'innocence de ce Père étant la seule chose commune à vos deux réponses, il est visible que c'est aussi la seule chose que vous y recherchez, et que vous n'avez pour objet que la défense de vos Pères, en disant d'une même maxime qu'elle est dans votre livre et qu'elle n'y est pas, qu'elle est bonne et qu'elle est mauvaise : *non pas selon la vérité, qui ne change jamais, mais selon votre intérêt, qui change à toute heure*[1] ».

Et voilà l'explication de ces contradictions; c'est que par-dessus la vérité, qu'on aime peu, faute de cœur, on met les intérêts de son corps, de son parti, de ce

1. *Provinciales*, XV, p. 151-133, Cf. XII, p. 60.

qui est à soi. Mauvaise méthode; et, en outre méthode ruineuse pour qui l'emploie, car dès lors qu'on parle non pour le vrai, mais pour soi, on n'articule pas un mot qui ne puisse être retourné demain contre soi. « Qu'il est avantageux, mes Pères, d'avoir affaire à ces gens qui disent le pour et le contre! Je n'ai besoin que de vous-mêmes pour vous confondre. » Dès lors, en effet, qu'imprudemment on quitte le vrai, on est battu d'avance, parce qu'on est divisé contre soi-même; car toute parole suppose le vœu d'être entendu; mais ici, en avançant quelque propos qui n'est pas vrai, on veut, à la fois, qu'il soit entendu et ne le soit pas trop, entendu de certains, et non de certains autres. On est forcé de souhaiter que les hommes n'aient pas trop de mémoire, ni trop d'application ni trop de capacité de réflexion. On craint tout ce qui les fortifierait; et si pourtant ils se fortifient, on est perdu.

Autre exemple : en 1649, un M. Puys, curé de Saint-Nizier, à Lyon, ayant fait circuler un livre où il était recommandé aux fidèles de pratiquer leurs devoirs à leurs paroisses, les Jésuites crurent y voir un trait dirigé contre eux. Sur le champ, le P. Alby composa contre ce curé un libelle diffamatoire, l'accusant, entre autres choses, de « s'être rendu scandaleux par ses galanteries et d'être suspect d'impiété, d'être hérétique, excommunié, et enfin digne du feu ». Mais M. Puys s'expliqua : « Ce qu'il avait écrit ne s'adressait point aux Pères jésuites » : il n'avait pas

eu la pensée « d'attaquer la Société, qu'au contraire il honorait avec amour ». C'était un allié : aussitôt il redevint honnête homme. « Monsieur, lui dit avec empressement le P. Alby, la créance que j'ai euc que vous attaquiez la Compagnie dont j'ai l'honneur d'être m'a fait prendre la plume pour y répondre ; et j'ai cru que la manière dont j'ai usé m'était permise. Mais connaissant mieux votre intention, je viens vous déclarer qu'il n'y a plus rien qui me puisse empêcher de vous tenir pour un homme d'esprit, très éclairé, de doctrine profonde et orthodoxe, de mœurs irréprehensibles, et, en un mot, pour digne pasteur de votre Église. C'est une déclaration que je fais avec joie, et je prie ces messieurs de s'en souvenir[1]. » De s'en souvenir, oui, et d'oublier le précédent jugement, jusqu'à ce que je vous prie de vous ressouvenir du premier et d'oublier le second. Car on passe avec aisance du *oui* au *non*, selon que change, non l'objet observé, mais l'intérêt de l'observateur. Au reste nous avons ici un exemple achevé de malhonnêteté dans les discussions. Non seulement la variabilité des jugements, dénonce l'égotisme des jugements, c'est-à-dire l'indifférence au vrai; mais la façon que voilà, de substituer à l'examen d'une opinion soit une louange, soit une diffamation de la personne qui la propose,

1. *Provinciales*, XV, p. 147-149. Cette jolie histoire de M. Puys vaut d'être retenue ; elle est d'application constante dans nos polémiques de parti, et chez d'autres encore que les jésuites.

montre cette incapacité, déjà notée, d'examiner les opinions en elles-mêmes et sans subordonner entièrement son adhésion aux autorités; on se soucie de savoir, non si l'opinion est juste, mais quel est celui qui la soutient : qualifié, ou sans titre, ami, ou ennemi; et cette faute de méthode provient encore de l'indifférence au vrai.

4. De la même source sortent encore les autres fautes contre la logique. Dès lors que les jésuites ne sont attentifs qu'à ce qui leur semble utile, et non à ce qui est, leur méthode de démonstration ne saurait être qu'extravagante. Comment serait-elle correcte, alors qu'elle ne vise pas à l'être, mais à faire impression? Le spécieux leur suffit; ils veulent, non pas prouver (la vérité ne les intéressant pas), mais seulement paraître prouver (leur propre autorité et leur pouvoir sur les esprits les intéressant seulement), enfin avoir le dernier mot, non le laisser à la vérité. Au lieu donc de suivre fidèlement la logique, qui les conduirait peut-être à quelque conclusion vraie, mais qui leur donnerait tort, ils sont toujours prompts à la pervertir en douceur, pour la ployer à la conclusion qu'ils veulent.

Par exemple voyez comme ils usent des diversions : serrés de près sur un point, ils laissent là le débat et font une brusque attaque sur un autre point. Supposons qu'il s'agisse de savoir s'il est exact ou non que

les auteurs jésuites « permettent de tuer pour une pomme[1] » ; bon : voilà une question de fait si précise qu'il est facile d'arriver vite à savoir le vrai là-dessus. Mais point du tout ; on répond, à côté, que l'auteur des *Lettres provinciales* est hérétique « et qu'étant déclaré tel, il ne mérite aucune créance ». Possible, mais ceci est une autre question, et ne dispense pas de répondre sur la première. Et pour montrer que l'auteur des *Lettres* ne mérite aucune créance, on raconte que, par un larcin dont on soupçonne quelqu'un de ses amis, on a trouvé un tronc ouvert dans l'église Saint-Merri. Grave affaire ; mais ceci est une troisième question, qu'on demande, s'il vous plaît, à traiter à part. Car enfin, essayons un peu de classer les questions ; « on ouvrirait, dit Pascal, tous les troncs de Paris sans que j'en fusse moins catholique », et sans que cela établît que les auteurs jésuites n'ont pas dit qu'il est permis de tuer pour une pomme. Tâchons, d'abord, si vraiment nous voulons voir clair, de ne pas tout mêler. Pascal, agacé d'un tel manque d'ordre, en arrive « à plaindre » son contradicteur, avec un haussement d'épaules, « de le voir sortir à toute heure hors du sujet, pour s'étendre en des calomnies et des injures contre les vivants et les morts[2] ».

1. *Provinciales*, XVII, p. 215, 212.
2. Note à la fin de la XIVe *Provinciale*, p. 127.

5. Autre procédé d'une logique malhonnête : les échappatoires vagues et les accusations non catégoriques, mais insinuées, et qui, par ce biais, se prétendent dispensées de preuves. « Vous ne particularisez rien, afin d'ôter toute prise ». Vous dites à l'oreille « qu'un homme d'honneur, qui désire cacher son nom, vous a appris de terribles choses de ces gens-là[1] ». Mais quel « homme d'honneur » ? car il le faut nommer, dès lors que son autorité est tout ce qui autorise votre affirmation, et quelles « terribles choses »? et sur quelles « gens » ? On est toujours en droit de vous dire que vous mentez, « si vous ne marquez toutes les personnes, le temps, le lieu. Car il faut se taire, ou rapporter et prouver toutes les circonstances[2] ». Prouvez, prouvez ! « Il n'y a plus moyen de reculer ». Il est aisé de jeter la prévention contre une personne de bien : on n'a rien fait que de se mettre soi-même en posture de délateur, tant qu'on ne l'a pas convaincue[3]. Pour Pascal, quand il lui arrive de répéter quelque ouï-dire qui est controuvé, il se hâte de rectifier publiquement, honnêtement : « Le bruit commun m'avait emporté. Mais cette excuse, qui serait trop bonne pour vous, n'est pas suffisante pour moi, qui fais profession de ne rien dire sans preuve certaine, et qui n'en ai dit au-

1. *Provinciales*, XV, p. 155 et 160.
2. *Ibid.*, p. 159.
3. « Doit-on conclure qu'un homme est coupable parce qu'il est accusé? Non, mes Pères. » XVIe, p, 172.

cune que celle-là. Je m'en repens, je la désavoue, et je souhaite que vous profitiez de mon exemple[1] ».

6. Autre falsification encore, soit volontaire, soit involontaire et issue naturellement de l'ignorance de toute critique: celle qui consiste à prendre les mots dans deux sens différents, que l'on confond ou feint de confondre, de manière à échafauder un simili-raisonnement, tout verbal, qui, à l'oreille, a l'air de quelque chose. Par exemple, l'illustre patron de Port-Royal, Saint-Cyran, ayant écrit, dans une lettre de consolation pour un deuil, « que le plus agréable sacrifice qu'on puisse offrir à Dieu dans ces rencontres est celui de la patience », le P. Meynier, jésuite, en prend texte pour l'accuser de calvinisme. — Comment cela? — « Parce qu'il ne croit donc pas le sacrifice de la messe. Car c'est celui-là qui est le plus agréable à Dieu, de tous[2] ». Simple coq-à-l'âne que cette soi-disant démonstration. Faut-il donc vous apprendre qu'ici vous confondez, ou affectez de confondre, sous le mot de *sacrifice*, des objets d'ordre fort différent? — mais coq-à-l'âne sérieux, d'ou vous tirez des conclusions qui sont des calomnies mortelles.

Voilà donc cette méthode de démonstration extravagante, véritable parodie et dérision de la logique, mais suffisante peut-être pour faire impression immédiate sur un public dupe des mots.

1. Note à la fin de la XVIe *Provinciale*, p. 198.
2. XVI, p. 182.

7. La méthode d'expression est à l'avenant. Cela est inévitable : l'abus de la rhétorique, les figures sans justesse, les outrances de langage et les façons triviales et idolâtriques de parler des choses de l'esprit suivent naturellement l'indifférence au vrai, puisqu'on n'est préservé de ces tricheries où l'on penche toujours, que par un certain scrupule qui nous oblige à serrer de près notre pensée.

8. Mais quel est l'effet, dans l'âme, de cette perversion de la logique? S'y laisser aller, c'est faire « un péché mortel contre la raison [1] »; s'y accoutumer, y prendre goût, produit donc l'effet du péché mortel : c'est d'hébéter en soi peu à peu la faculté de raisonner juste, c'est de se rendre incapable de la vérité. Infirmité d'autant plus misérable qu'elle se complaît en elle-même et triomphe de son aveuglement. « Vous me faites pitié, mes Pères... N'entreprenez donc plus de faire les maîtres; vous n'avez ni le caractère ni la suffisance pour cela. Mais si vous voulez faire vos propositions plus modestement, on pourra les écouter... [2] ».

9. Cependant on ne peut dire que ces sophistiqueurs ont échoué dans leur dessein, que si ce dessein

1. XVI, p. 184. Cette expression hardie a été supprimée par Port-Royal à la réimpression.
2. *Ibid.*, p. 185, 189.

était en effet de découvrir la vérité ; mais nous avons vu qu'ils en ont un autre. Ils ne savent donc pas qu'ils ont échoué, parce qu'ils ne conviennent pas que la vérité est l'unique gain. Ils se sont proposé le succès temporel, la puissance de chair. Et l'ayant obtenue, ils se félicitent. Mais en cela ils se trompent : « Que j'ai de regret de voir que Dieu vous abandonne, jusqu'à vous faire réussir si heureusement dans une conduite si malheureuse! Votre bonheur est digne de compassion, et ne peut être envié que par ceux qui ignorent quel est le véritable bonheur[1] ». En effet le malheur des traîtres à la vérité n'est pas d'échouer dans ce qu'ils ont entrepris, mais d'avoir entrepris ce qui ne peut se continuer qu'en les égarant de jour en jour davantage, et ne peut réussir enfin qu'en les perdant tout à fait. Les jésuites se sont proposé que leurs églises fussent pleines de monde : elles le sont ; ils ont donc réussi. Mais au prix de la vérité, à laquelle ils ont renoncé.

Leur conduite n'a pas été celle de chercheurs désintéressés qui ne désirent que de savoir, et ne craignent que de se tromper ; mais de gens de guerre qui croient que la force décide. C'est de quoi ils sont captifs désormais, qu'ils le veuillent ou non.

Engagés dans le combat, il a bien fallu qu'ils se défendissent, eux et non la vérité. Ils n'ont plus été

1. XVII, p. 234.

libres de revenir sur leur choix, et de lâcher un seul de leurs Pères, jusqu'en ses iniquités et en ses bourdes, pour ressaisir la vérité quittée. Il a fallu mentir, ou périr. Ce sont des politiques, ils sont un corps cohérent, un parti, qui d'abord veut subsister et dominer, un parti qui s'aime lui-même. C'est cela précisément qui fut leur faute, qui fait à présent leur victoire apparente, et qui fera leur perte. On verra. Leur expérience est un essai de ce que peuvent l'activité, la discipline, l'opiniâtreté, l'intrigue, le génie politique, isolés de l'amour de la vérité, un essai de ce que peut le monde en se passant de Dieu.

10. Ajoutez-leur en effet, comme auxiliaire tout puissant, le monde. Il a été nécessaire de le gagner, puisque c'est le monde qui fait réussir. Et comment le gagner? A la façon des marchands : en lui offrant au rabais ce qu'il demande à la religion. En levant tout doucement l'obstacle que la conscience chrétienne, formée par de longs siècles d'ascétisme, oppose à la douceur des inclinations. En établissant la « dévotion aisée » et la « morale relâchée », concessions faites en vue de compenser ce qu'on perdait d'appui du côté de la vérité. On perdait celui de Dieu, auquel on n'a qu'une confiance médiocre; on gagnait celui des hommes qui est puissant; on suivait donc cette méthode, « qui est d'accorder aux hommes ce qu'ils désirent, et donner à Dieu des paroles et des appa-

rences[1] ». Voilà le lien qui rattache cette facilité corrompue des casuistes à tout le système du mensonge, dont le principe et le départ est simplement le manque d'amour pour la vérité et de confiance en la vérité, le « manque de cœur ».

III

A ce système déshonnête s'oppose symétriquement, pour Pascal, l'autre système, l'honnête, tout entier, au contraire, fondé sur l'amour de la vérité par-dessus toutes choses : système qu'on peut appeler celui de la morale, ou celui de la science (c'est le même).

Qu'il y a en effet un *art de raisonner juste*, c'est ce que font voir tant de raisonnements faux, dont la fausseté a une cause reconnaissable et qui semble évitable. Qu'un tel art exige beaucoup d'effort pour être découvert, beaucoup de courage et de scrupule pour être suivi fidèlement, c'est ce qu'on peut présumer, à voir comme l'erreur est plus facilement et généralement reçue que la vérité. Et Pascal ne s'en étonne pas, car le péché, où il sait que « l'inclination corrompue se porte d'elle-même avec tant d'impétuosité[2] », appelle à soi l'erreur pour se soutenir, et c'est lui, le péché, qui la suggère et qui l'appuie.

1. *Provinciales*, XII, p. 64.
2. *Provinciales*, XV, p. 144.

Il n'est donc pas naturel à l'homme de raisonner juste. Mais comme il est obligé de raisonner juste, non seulement pour trouver le vrai dans les sciences, mais encore pour se conduire, pour n'être pas malheureux et perdu, il faut bien qu'il l'apprenne.

Il est d'ailleurs capable de l'apprendre, s'il le veut; car il y a en lui une certaine faculté de consentir à ce qui lui aura été bien expliqué : c'est le « sens commun », faute duquel toute discussion réglée, toute entente entre les hommes et toute science même seraient impossibles. Le « sens commun » ne suffit pas, sans doute, à nous faire faire, automatiquement, des raisonnements justes, mais il nous permet, une fois avertis, et si nous le voulons, de saisir le défaut des raisonnements qui ne sont pas justes. Seulement, il faut le vouloir, il faut avoir « du cœur ». Or cette volonté de se délivrer de l'erreur, ce « cœur » ou ce courage, condition nécessaire pour être éclairé par « le sens commun », il n'est au pouvoir d'aucun homme de l'engendrer chez d'autres hommes. Pascal dit à ses contradicteurs : « Si vous n'avez pas de sens commun, je ne puis pas vous en donner[1] ». Entendez-le bien : ce n'est pas du « sens commun » que les jésuites manquent, puisque celui-ci, par définition, est *commun* à tous les hommes, mais du courage de le consulter sincèrement, et ce courage,

1. *Provinciales*, XVI, p. 184.

en effet, Pascal n'est pas maître de le leur donner. Car ce n'est pas autre chose que l'amour de la vérité ou l'amour de Dieu, et il n'y a que Dieu même qui produise un tel amour dans les âmes, lorsque celles-ci, de leur côté, se mettent, par le détachement et la prière, en état de le recevoir.

1. *Aimer la vérité par-dessus tout autre intérêt, et comme notre suprême intérêt*, voilà donc le principe premier de toute méthode qui mène à la vérité, en morale comme en science. C'est de ne l'avoir pas assez bien aimée que procèdent toutes les fautes de logique. Aimons-la donc d'abord.

Il semble que le commandement en soit facile, et que s'attacher au vrai soit l'inclination naturelle d'un esprit bien né. Cependant, quand on réfléchit à la domination que l'erreur exerce actuellement sur le monde, on aperçoit que se détourner de l'erreur, c'est se tenir prêt encore à renoncer au monde et à ce qu'il donne, approbation, puissance, plaisir, gloire, et un tel renoncement demande un courage au-dessus du commun. Il y a guerre entre la vérité et le monde; celui-là seul aime la vérité, qui ose opter entre les deux.

Mais il est rare qu'on l'aime jusque-là, jusqu'à consentir à être opprimé, bafoué et à paraître avoir tort; bien souvent, ce qu'on aime à sa place, c'est la réputation d'avoir raison et d'être fort, c'est l'applau-

dissement, c'est l'humiliation des autres : autant de chemins détournés qui retournent à l'erreur.

Et c'est encore méconnaître la vérité (donc l'aimer indignement), que d'avoir peur pour elle de quelque force que ce soit qui s'oppose à elle. Si sur un point, on est arrivé à la preuve parfaite et claire, il faut être confiant et on peut être joyeux, comme ayant Dieu avec soi, que nulle autorité n'anéantira. « Si la vérité était pour vous, elle combattrait pour vous, elle vaincrait pour vous ; et quelques ennemis que vous eussiez, la *vérité vous en délivrerait*, selon sa promesse[1] ». Entendons cette parole comme s'appliquant non seulement aux révélations d'ordre religieux, mais encore à tout raisonnement juste, à toute affirmation véridique dans les questions de fait. En tout cela la vérité délivre. Rien ne tient contre elle. Il suffit de faire « sentir sa force[2]. » Il n'est, pour cela, que d'administrer des preuves irrésistibles : « Le poids de la vérité déterminera[3] » le sens commun, comme une balance est déterminée à s'incliner du côté où le poids le plus fort la sollicite. Cela, quelque effort que le mensonge applique en sens contraire : car « on ne dispose pas à son gré de la créance des hommes[4] ».

1. *Provinciales*, XXI, p. 195-96. Le texte sacré auquel Pascal se réfère se trouve dans l'Évangile de saint Jean, VIII, 32.
2. « Vous sentirez la force de la vérité que je vous oppose. » *Provinciales*, XVII, p. 214.
3. *Provinciales*, XV, p. 142.
4. XVI, p. 190.

L'unique condition, pour ce triomphe de la vérité, est qu'elle soit publiée, et c'est ce qui nous regarde, c'est à quoi nous sommes appelés. « Jamais les saints ne se sont tus. Il est vrai qu'il faut vocation. » Mais de ce que quelqu'un sent en soi cette impérieuse « nécessité de parler », cela lui apprend justement qu'il « est appelé »... Et alors « il faut crier d'autant plus haut qu'on veut étouffer la parole plus violemment... [1] » La discussion libre et publique est l'épreuve décisive, la pierre de touche que l'erreur ne saurait supporter. C'est pourquoi Pascal juge que le P. Valérien, capucin, diffamé sous cape par les jésuites, a fort raison de leur jeter ce défi : « Je déclare hautement et publiquement à ceux qui me menacent, que ce sont des imposteurs insignes..., s'ils ne découvrent ces crimes à toute la terre. Paraissez donc, mes accusateurs, et publiez ces choses sur les toits, au lieu que vous les avez dites à l'oreille, et que vous avez menti en assurance en les disant à l'oreille [2] ».

Pour son compte, Pascal est si confiant en cette efficace de la publicité que, malgré son goût de plus en plus vif de la retraite, il a essayé justement dans ses

1, *Pensées*, éd. Brunschvicg, n° 920. Notes contemporaines des dernières *Provinciales* et les complètant. Je ne crois pas que ce soit abuser des textes que d'inférer de ceci que Pascal fut, par anticipation, un partisan décidé de la liberté de la parole (liberté des réunions, liberté de la presse). Mais y fut-il conduit parce qu'il était un savant et un critique, où parce qu'il fut persécuté ? — « Le silence est la plus grande persécution », dit-il.

2. XV, p. 156.

Provinciales, par amour de la vérité, ce que l'on appellerait aujourd'hui *une campagne de presse*. Il s'est cru obligé de répandre avec autant d'éclat qu'il le pouvait, non ses arguments à lui seulement, à l'exclusion de ceux qu'il réfutait, mais les uns et les autres, afin que le sens commun fût mis en demeure de juger. « Empêchez les gens d'honneur de votre parti, mes Pères, de voir mes Lettres, puisque c'est le seul moyen qui vous reste pour conserver encore quelque temps votre crédit. Je n'en use pas ainsi des vôtres : j'en envoie à tous mes amis; je souhaite que tout le monde les voie...[1] ». Combien cette démarche est opposée à celle des politiques, qui conduisent tout avec timidité, avec mystère, intéressés qu'ils sont à dérober à l'examen leurs opinions, auxquelles ils avouent par là qu'ils ont eux-mêmes peu de foi ! L'homme de cœur et qui ne craint rien, rien que de se tromper, demande qu'on lui explique tout, et qu'on exige de lui pareillement qu'il explique tout. Le faux, qu'il attaque chez autrui et dont il se veut lui-même défendre, paraîtra comme faux à cette épreuve, et perdra son venin; on en concevra de l'aversion, on en rira, comme cela est permis et juste; et par ce remède, de la discussion publique et franche, on en sera guéri. « Il ne faut que publier cette étrange maxime, pour vous ôter toute créance...[2] ». « Je n'écris que pour découvrir vos des-

1. XIII, p. 86.
2. XVI, p. 195.

seins, et pour les rendre inutiles en les découvrant[1]. » Toujours plus d'éclaircissement, voilà ce que demande le fidèle de la vérité, et ce qu'il essaye aussi de donner; il veut que « tous les déguisements soient découverts » et que ce qui est « paraisse à tout le monde[2] ». A cette marque on connaît celui qui ne se défie pas du Dieu de vérité, celui qui veut que Dieu ait le dernier, et qui sait après tout que Dieu l'aura toujours, nonobstant ce que le monde avec toutes les forces conjurées du mensonge et de la violence lui peut opposer. Tout ce que l'on aura gagné à cette opposition, c'est de se perdre soi-même, « car il ne s'y faut pas tromper : *on ne se moque point de Dieu*[3] ». Sans doute l'erreur peut triompher passagèrement, en usant de domination; mais l'homme de cœur n'est pas pour cela ébranlé dans sa foi; il sait ce que peuvent les puissances du monde et ce qu'elles ne peuvent point. « Toutes les puissances du monde ne peuvent par autorité persuader un point de fait, non plus que le changer; car il n'y a rien qui puisse faire que ce qui est ne soit pas[4] ». Voilà ce dont il est très assuré, et quant à lui, il doit à sa foi en la vérité de ne chercher jamais le consentement des hommes que par une méthode de démonstration libre et ouverte :

1. XVII, p. 252.
2. XVIII, p. 270.
3. XVI, p. 197. Le texte sacré est tiré de saint Paul. *Lettre aux Galates*, VI, 7.
4. XVIII, p. 266.

il entend user de preuve, et non de domination[1]. C'est à faire à ses adversaires, aux gens qui *manquent de cœur* d'essayer de lui imposer silence, de solliciter contre lui des décrets, des défenses d'imprimer, bref de le persécuter. Ainsi pressé, voici ce qu'il se dit, pour se rendre compte de la lutte qu'il soutient et se réconforter sur l'issue :

C'est une étrange et longue guerre que celle où la violence essaie d'opprimer la vérité. Tous les efforts de la violence ne peuvent affaiblir la vérité, et ne servent qu'à la relever davantage. Toutes les lumières de la vérité ne peuvent rien pour arrêter la violence, et ne font que l'irriter encore plus. Quand la force combat la force, la plus puissante détruit la moindre : quand l'on oppose les discours aux discours[2], ceux qui sont véritables et convaincants confondent et dissipent ceux qui n'ont que la vanité et le mensonge; mais la violence et la vérité ne peuvent rien l'une sur l'autre. Qu'on ne prétendre pas de là néanmoins que les choses soient égales; car il y a cette extrême différence que la violence n'a qu'un cours borné par l'ordre de Dieu, qui en conduit les effets à la gloire de la vérité qu'elle attaque, au lieu que la vérité subsiste éternellement et triomphe enfin de ses ennemis, parce qu'elle est éternelle et puissante comme Dieu même[3].

1. Des papes « qui ne cherchent qu'à éclaircir les différends des chrétiens, et non pas à suivre la passion de ceux qui veulent y jeter le trouble », Pascal dit ces mots remarquables : « *Ils n'usent pas de domination*, comme disent saint Pierre et saint Paul après Jésus-Christ; mais l'esprit qui paraît en toute leur conduite est celui de paix et de vérité. » XVIII, p. 263. Voyez la 1re épître de saint Pierre, V. 2-3, et la 1re épître de saint Paul *aux Corinthiens*, I, 25, quoique ce dernier texte ait un sens assez différent.

2. Le mot *discours*, ici comme dans Montaigne, a le sens de *raisonnement*, et s'oppose à l'*autorité*, qui ne donne point de raisons.

3. XII, p. 73. Il y revient dans la Lettre XVIII, p. 257. Il est mani-

Une fois possédé de cet amour fort, désintéressé, pacifique de la vérité, l'esprit, dès lors rendu libre, n'a point de peine à trouver et à suivre les autres règles de l'honnête discussion. Ce ne sont, en effet, que des précautions exigées par le zèle de la vérité, après expérience de l'erreur et réflexion sur ce qui la cause. L'homme qui, ayant fait cette expérience et cette réflexion, est animé de ce zèle, les découvre donc aisément.

2. Ainsi pour la démonstration et la défense de la vérité, il saura bien qu'il ne doit employer rien qui ne soit rigoureusement conforme à la vérité; il s'interdira toute inexactitude dans les citations ou dans le récit des faits, toute conjecture qu'il donnerait pour chose prouvée, tout jugement sur les personnes non accompagné de motif clairs, explicites, et de preuves contrôlables. Car l'esprit de dévouement à la vérité le porte, non dans les choses extraordinaires seules, et lorsqu'il y est contraint, mais aussi dans les ordinaires et toujours, à « parler avec vérité et sincérité... Quiconque se sert du mensonge agit par l'esprit du diable... Et quand il s'agirait de convertir toute la terre, il ne serait pas permis de noircir des personnes

feste que cette méditation pacifiante fut présente à son esprit pendant toute sa polémique contre les casuistes. Rapprochez une méditation fort semblable d'un disciple de Pascal, Alexandre Vinet, cité par Astié, *Esprit de Vinet*, t. II, p. 131.]

innocentes; parce qu'on ne doit pas faire le moindre mal pour en faire réussir le plus grand bien *et que la vérité de Dieu n'a pas besoin de notre mensonge*[1], selon l'Écriture. *Il est du devoir des défenseurs de la vérité*, dit saint Hilaire, *de n'avancer que des choses véritables*[2]. Aussi, mes Pères, je puis dire devant Dieu qu'il n'y a rien que je déteste davantage que de blesser tant soit peu la vérité, et que j'ai pris un soin très particulier, non seulement de ne pas falsifier, ce qui serait horrible, mais de ne pas altérer ou détourner le moins du monde le sens d'un passage »[3].

Le même scrupule doit nous guider dans la conduite entière de la discussion, et d'abord lorsque nous posons la question à discuter, ce qu'il faut faire avec toute la netteté dont nous sommes capables.

3. « Quelque proposition qu'on nous présente à examiner, il en faut d'abord reconnaître la nature... »[4], c'est-à-dire qu'il faut distinguer avec soin si elle s'autorise du témoignage des sens, ou de celui de la raison, ou de celui de la foi. Chacun de ces témoignages est légitime dans son ordre; mais il ne les faut pas confondre. Par les deux premiers (les sens et la raison), on est instruit de ce qui est; par le troisième

1. *Livre de Job*, XIII, 7.
2. Saint Hilaire, *Contre Constance*, 6.
3. XI, p. 39-40. La substance de ce passage et de toute la onzième Lettre a été fournie à Pascal par Antoine Arnauld.
4. XVIII, p. 264.

témoignage, celui de la foi (entendez, par le témoignage de la conscience et celui de la tradition), on est instruit de ce qui doit être. La distinction faite par Pascal se ramène donc à celle du fait et du droit. Distinction qu'il importe d'observer exactement : combien de discussions s'égarent par cette faute de méthode, qui est de brouiller la recherche d'un point de fait par l'intrusion abusive d'une question de droit ! Par exemple, quand le P. Layman prononce qu'il est permis de tuer (en duel), « lorsque, autrement, on serait en péril de perdre sa fortune ou son honneur », et ajoute « que ce cas-là est fort rare », il manque précisement à cette distinction nécessaire. De savoir si ce cas-là est rare, et de savoir si le duel est permis, « ce sont deux questions séparées », l'une de fait, l'autre de droit. « Layman, en qualité de casuiste, doit juger si le duel est permis, et il déclare que oui. Nous jugerons bien sans lui si ce cas-là est rare, — et nous lui déclarons qu'il est fort ordinaire »[1].

Toute la discussion sur les cinq propositions attribuées à Jansénius est un autre et fameux exemple de cette ambiguïté. 1° Est-il exact, oui ou non, que Jansénius ait écrit ceci? — question de fait. 2° Si l'on a montré qu'il l'a écrit en effet, a-t-il eu tort ou raison de l'écrire? — question de droit. — Vous refusez de faire cette division? Il vous plaît de tout mêler? C'est

1. XIV, p. 117.

malhonnêteté, et vous méritez d'être mis hors partie[1].

4. Dans la discussion sur un point de fait il se faut obliger et il faut obliger les autres à prendre « les voies naturelles pour faire croire un point de fait, qui sont de convaincre les sens », et, par exemple, « de montrer dans un livre les mots que l'on dit y être[2] ». Cette règle est d'une telle simplicité qu'on ne s'en éloigne pas sans en devenir quelque peu suspect. « Voilà une manière bien facile et bien prompte de vider les questions de fait où l'on a raison.... Les choses de fait ne se prouvent que par les sens.... Les yeux en sont les légitimes juges; comme la raison l'est des choses naturelles et intelligibles, et la foi des choses surnaturelles et révélées[3] ». Il n'est point d'autorité qui soit autorisée contre cela. Les bulles des papes n'y peuvent rien : «... Les papes ne donnent de force à leurs bulles qu'à mesure qu'elles sont appuyées sur des faits véritables; ce ne sont pas les bulles seules qui prouvent la vérité des faits; mais, au contraire, c'est la vérité des faits qui rend les bulles

1. Cette confusion volontaire ou non, entre la question de fait et la question de droit est des plus fréquentes en effet. « A-t-il fait cela ? — Oh ! non, ce serait trop fou. — Va-t-il pleuvoir ? — J'espère que non, ce serait trop triste pour mon chapeau neuf,.. », etc. Dans chacune de ces propositions, deux questions d'ordre divers sont confondues. Il faut veiller à se corriger de cette faute de raisonnement. Sinon, l'on ne s'en aperçoit plus quand on erre dans les discussions graves.

2. XVIII, p. 258. Toute cette dix-huitième Lettre est d'un rationalisme critique très digne d'attention.

3. *Ibid.*, p. 264, 266.

recevables. » Ni les décisions de l'Église, ni le sens apparent et reçu des textes de l'Écriture ne prévalent contre la vérité sensible ou rationnelle; il faut les accommoder à celle-ci, et non celle-ci à eux. Ce fut donc en vain que l'on obtint « contre Galilée ce décret de Rome qui condamnait son opinion touchant le mouvement de la terre. Ce ne sera pas cela qui prouvera qu'elle demeure en repos; et, si l'on avait des obsertions constantes qui prouvassent que c'est elle qui tourne, tous les hommes ensemble ne l'empêcheraient pas de tourner, et ne s'empêcheraient pas de tourner aussi avec elle[1] ». En tenant cette libre attitude sur la question de l'autorité, Pascal, tout catholique qu'il fût et voulût rester, ne pensait pas s'insurger contre la tradition véritable de son Église. Il cite des textes d'anciens papes, tout pleins d'un sentiment profond de leur faillibilité, où le chrétien admire la vertu de « pauvreté en esprit », tandis que le savant y reconnaît avec satisfaction un commencement d'esprit critique. Que si certains catholiques de la décadence attendent de Rome des décisions sans appel, même sur des points de fait, Pascal, quant à lui, n'eût vu dans leur docilité qu' « une ignorance qui fait horreur[2] », paresse d'esprit, et enfin « manque de cœur ». Pour les tirer de cette apathie et les en-

1. XVIII, p. 267.
2. *Comparaison des chrétiens des premiers temps avec ceux d'aujourd'hui*, dans les *Opuscules et Pensées*, éd. Brunschwicg. p. 202.

courager à chercher le vrai par eux-mêmes, il va jusqu'à trouver bon de leur remontrer combien de fois les papes et les conciles ont erré, sur des points de fait : « J'ai voulu vous accoutumer à ces contrariétés qui arrivent entre les catholiques...[1] », non certes afin de vous en donner le scandale, mais pour entretenir en vous cette allègre et lucide « liberté des enfants de Dieu », dont parle saint Paul.

5. La discussion honnête est celle qui se propose, non de brouiller, mais sincèrement « d'éclaircir un différend[2] ». Si les deux parties en même temps sont dans cette disposition, et attentives, comme il le faut, à « ôter toute obscurité de leurs disputes[3] », on peut en espérer un sérieux avancement de la vérité. Mais pour cela, il faut examiner le litige « en une conférence réglée[4] ». Et la première règle d'une telle conférence est d'éviter l'ambiguïté dans les termes qu'on emploie. Par exemple, les uns ont condamné la théorie de Jansénius sur la grâce, parce qu'ils la regardent comme conforme à celle de Calvin ; les autres la défendent, parce qu'ils la croient conforme à celle de saint Thomas ; au reste les deux parties sont d'accord pour repousser Calvin et approuver saint Thomas. Il

1. XVII, p. 226.
2. XII, p. 73.
3. *Ibid.*, p. 57.
4. XVIII, p. 268.

apparaît donc que sous ce mot, de « Janséniste » les uns entendent une chose et les autres une autre. « Ce mot, dit Pascal, est équivoque entre vous ; de sorte que, ces différentes idées que vous avez d'un même terme causant toutes vos divisions, si j'étais maître de vos disputes, je vous interdirais ce mot de part et d'autre[1] ». C'est là, en effet, une des causes ordinaires qui font que l'on discute violemment et stérilement. Pour y parer, il faut donner des définitions fixes et explicites pour chaque terme, et prendre garde de ne plus perdre de vue ces définitions à chaque fois qu'on emploie le terme qu'elles définissent, de peur qu'on en arrive à des chicanes toutes verbales, ou au contraire à des accords qui ne sont que dans les mots. On se conformera donc à une des règles importantes de la démonstration en géométrie : « N'abuser jamais de l'équivoque des termes, en manquant de substituer mentalement les définitions qui les restreignent ou les expliquent[2] ». Cela bien posé, dans « un esprit de netteté[3] », on aura soin de circonscrire les questions, de ne s'en point écarter ni souffrir qu'on s'en écarte, d'y ramener avec insistance jusqu'à ce que chacune ait reçu tout son éclaircissement, avant de passer à

1. XVIII, p. 256.
2. *De l'Esprit géométrique*, dans les *Opuscules*, éd. Brunschvicg, p. 191. La règle positive est formulée ainsi à la page précédente de cet opuscule : « Substituer toujours mentalement les définitions à la place des définis, pour ne pas se tromper par l'équivoque des termes que les définitions ont restreints. »
3. *Ibid.*, p, 171.

une suivante. Enfin, pour bannir jusqu'à la possibilité des équivoques, il se faut obliger, quand on discute, à une irréprochable précision : s'interdire « les discours vagues », qui n'offrent point de prise à la critique et lui échappent sans s'y soumettre ; telles les comparaisons, métaphores, ou autres figures qui ne serrent point le réel et ne peuvent lui être confrontées. Par exemple, on ne dira pas de ceux contre qui on écrit qu'ils « sont des portes d'enfer, des pontifes du diable, qui bâtissent le trésor de l'Antéchrist » — car comment s'amuser à prouver qu'on n'est pas *porte d'enfer*, et qu'on ne bâtit pas le *trésor de l'Antéchrist* ?[1] — Bref, aucun argument, aucun grief, qui ne comporte une preuve. Puis, administrer cette preuve avec une exactitude péremptoire, ou bien confesser ingénument qu'on n'est pas en état de le faire ; mais surtout, lorsqu'on accuse, « marquer les personnes, leurs paroles, le temps, le lieu, rapporter et prouver toutes les circonstances[2] ».

6. L'exemple, non seulement de ce débat entre les jansénistes et les jésuites, mais encore de tous les débats d'opinions, fait voir que tous dévient bientôt du carac- *didactique* et utile dans le caractère *polémique* et vain, parce qu'au lieu de considérer les deux opinions en présence, on en arrive très vite à considérer les deux

1. *Provinciales*, XV, p. 159.
2. *Ibid.*

partis qui les soutiennent. Les adversaires sont toujours prompts à ce change, parce qu'ils sentent que les hommes sont plus vulnérables que les idées, et qu'on en finit plutôt avec un parti qu'avec une vérité. Ce sont deux armées qui manœuvrent, et les fautes reconnues d'un seul combattant compromettent toute l'armée dans laquelle il est enrôlé, et l'armée compromise compromet à son tour l'opinion qu'elle défend, de sorte que celle-ci apparaît perdue sans avoir été jamais réfutée. Il est donc d'une extrême importance, pour l'honnêteté et pour le profit des discussions, de rompre manifestement le lien de compagnonnage que le public impose à tous ceux qui se trouvent soutenir un jour une même opinion. Pascal insiste là-dessus avec une énergie qu'on lui a quelquefois reprochée, comme s'il reniait ses amis de Port-Royal ; mais c'est que la vérité lui est plus amie encore que ses amis (car il n'aime ceux-ci que pour la vérité qu'il trouve en eux) ; et c'est qu'impatient des faux-fuyants de ses adversaires, il les veut forcer à regarder en face les propositions précises qu'il leur oppose, de sorte qu'ils y répondent ou s'avouent convaincus. Car telle est l'honnête méthode des discussions. — Réfutez-moi donc, moi qui vous parle, et ne prenez pas à partie, en guise de réfutation, tel ou tel que vous supposez d'intelligence avec moi. « *Je suis seul*... Vous voulez que chacun réponde pour tous les autres... Je vous déclare hautement et nettement que personne ne répond de

mes lettres que moi, et que je ne réponds de rien que de mes lettres. » C'est en cela qu'il est plus redoutable, comme n'ayant point de corps où l'on puisse le frapper. « On ne me déloge pas de chez moi... Je ne vous crains ni pour moi, ni pour aucun autre, n'étant attaché ni à quelque communauté ni à quelque particulier que ce soit. » Ecoutez-le : il n'est pas partie d'un corps, comme un jésuite : il est un homme entier et libre ; et même ce n'est pas un homme ayant ses habitudes, ses accointances, ses affections, ses intérêts : c'est une pensée qui parle. Et c'est bien ce qu'il faut être dans une discussion où l'on veut que la vérité seule réussisse. Telle est cette règle de l'indépendance, du détachement parfait, une des plus profitables que les *Provinciales* contiennent. A condition toutefois qu'on n'en fasse point un stratagème, une feinte heureuse en vue seulement de se rendre redoutable; mais qu'on la suive honnêtement et à part soi. Il faut, en effet, être « libre, sans engagement, sans attachement, sans liaison, sans relations, sans affaires[1] » ; et non seulement le paraître; il faut être toujours disposé à passer d'un camp à l'autre, avec la vérité qu'on y voit ; il faut n'avoir pas de camp.

7. Ainsi, ne pas se tenir aux hommes; nous venons d'entendre cette règle de l'honnête discussion. Et, de

1. Tous ces textes sont tirés de la *Lettre* XVII, p. 214-217.

même, ne pas poursuivre les hommes; autre règle, sans cesse mise en oubli par ceux qui « agissent dans le différend d'une manière passionnée[1] ». Mais disputer contre quelqu'un n'oblige pas de le haïr, oblige, au contraire, de n'en vouloir « qu'aux erreurs, et non pas aux personnes[2]... », car il n'est pas de mal plus grand que d'être dans l'erreur, et poursuivre les erreurs de quelqu'un, c'est très exactement le vouloir délivrer, ce qui n'est pas œuvre de haine, mais d'amour. On doit donc dans la dispute s'interdire tous ces traits malins qui ne servent point à mettre la vérité en évidence, mais au contraire, en blessant douloureusement ceux à qui l'on veut la faire entendre, ne font que les rendre plus mal disposés à la recevoir. Pascal observe fidèlement cette règle; et il est remarquable que dans ces *Provinciales* souvent terribles il ne soit jamais une fois descendu à l'anecdote diffamatoire, à l'allusion voltairienne contre les personnes, alors qu'il en eût facilement rencontré l'occasion, qu'il en avait le talent, et que ses adversaires lui en donnaient permission par leur exemple. Mais c'eût été manquer à la méthode, trahir la cause. « Je n'ai parlé en aucune sorte contre ce qui vous regarde chacun en particulier, dit-il aux jésuites; et je serais fâché d'avoir rien dit des fautes secrètes et personnelles, quelque preuve que j'en eusse. Car je

1. XVIII, p. 256.
2. *Ibid.*, p. 257.

sais que c'est le propre de la haine et de l'animosité, et qu'on ne doit jamais le faire, à moins qu'il y en ait une nécessité bien pressante....[1] » Il sait surtout que l'emploi d'un tel moyen, s'il s'y était abaissé, aurait été contre lui une preuve décisive que ce qui l'inspirait ce n'était point le zèle du Dieu de vérité, qui est encore le Dieu de charité. « L'esprit de charité, dit-il, porte à avoir dans le cœur le désir du salut de ceux contre qui on parle[2]. » Voilà comme il en juge selon la morale chrétienne. Et non seulement il eût manqué à se justifier lui-même en manquant à la charité envers autrui; il eût agi à contre fin des desseins de Dieu, qui veut l'union entre les hommes, et non la dispersion, l'opposition, l'inimitié. Son objet dernier, conforme à cette volonté de Dieu, ce n'est donc pas la guerre, c'est la réconciliation de ceux qu'il combat avec lui-même, et avec la vérité. « Je voudrais bien que ce que je vous dis servît non seulement à me justifier, ce serait peu; mais encore à vous faire sentir et abhorrer ce qu'il y a de corrompu dans les maximes de vos casuistes, afin de nous unir sincèrement dans les saintes règles de l'Évangile, selon lesquelles nous devons tous être jugés[3]. »

Au reste, il n'y a de réconciliation possible entre

1. XI, p. 40.
2. *Ibid.*, p. 41.
3. XII, p. 63.

les hommes qu'à la condition qu'ils se réconcilient encore avec la vérité. Il n'y a, sachez-le, de repos pour nous que dans la vérité, que dans la lumière complète. La discussion honnête est celle qui ne se propose rien autre que de dégager davantage cette lumière complète. Il ne faut donc plus parler ici de *polémique*, ou d'habileté à faire la guerre, mais *d'irénique*, ou de méthode pour fonder la paix. Les hommes de cœur, qui veulent savoir et faire savoir, et qui osent combattre avec franchise et feu pour ce qu'ils savent, sont donc proprement les enfants de la paix[1]. Et c'est sur ce mot d' « enfants de la paix » que se termine, singulièrement et avec un grand sens, cette véhémente série des *Provinciales*, où beaucoup se plaisent à ne voir qu'une forte machine à frapper, à blesser et à diviser plus irrémédiablement les hommes.

Telles sont les règles posées par Pascal pour les discussions. Je n'ai rien voulu y ajouter. Je les ai seulement un peu systématisées. Maladroitement, peut-être, car il faut se souvenir (je le redis encore) que ce sont là des idées vivantes, et qui n'ont de force, qui n'ont même de sens que pour les esprits qui leur rendent vie.

1. XVIII, p. 270.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

TABLE DES MATIÈRES

Avant-Propos. 1

Le classicisme de Corneille.

Introduction. Données biographiques. 1
Le sens général de l'œuvre.. 58

L'invention des drames classiques de Corneille.

I. — L'invention du « Cid » 70
II. — L'invention d' « Horace » 81
III. — L'invention de « Cinna » 95
VI. — L'invention de « Polyeucte ». 106
V. — L'invention romanesque du « Menteur ». . . . 125
VI. — L'invention romanesque de « Nicomède ». . . 141

La méthode classique de Nicolas Poussin 165

Les règles de l'honnête discussion selon Pascal. (Dernières Provinciales.) 255

52 319. — PARIS, IMPRIMERIE LAHURE
9, rue de Fleurus, 9

LT
5/61

Librairie Armand Colin, 5, rue de Mézières, Paris

PAGES CHOISIES DES GRANDS ÉCRIVAINS

Thiers (G. Robertet). | **Mignet** (G. Weill).
Jean-Jacques Rousseau (S. Rocheblave).

Chaque vol. in-18 jésus, broché, **3** fr. ; relié toile, **3 50**

Homère (M. Croiset).
Cicéron (P. Monceaux).
Virgile (A. Waltz).
Rabelais (Ed. Huguet).
Shakespeare (E. Legouis).
Bossuet (A. Gazier).
Mme de Sévigné (René Doumic et L. Levrault).
Lesage (P. Morillot).
Voltaire (F. Vial).
Diderot (G. Pellissier).
Buffon (P. Bonnefon).
Beaumarchais (P. Bonnefon).
Gœthe (Pierre Lasserre et Paul Baret).
Schiller (L. Roustan).
Joseph de Maistre (H. Potez).
Mme de Staël (S. Rocheblave).
Chateaubriand (S. Rocheblave).
Stendhal (H. Parigot).
Balzac (G. Lanson).
Guizot (Mme Guizot de Witt).
Henri Heine (L. Roustan).
Victor Cousin (T. de Wyzewa).
Sainte-Beuve (H. Bernès).
R. P. Gratry (M. Pichot).
Alfred de Musset (Paul Sirven).
Prosper Mérimée (H. Lion).
Alexandre Dumas (H. Parigot).
Dickens (B.-H. Gausseron).
Théophile Gautier (P. Sirven).
George Sand (S. Rocheblave).
Gustave Flaubert (G. Lanson).
Ernest Renan.
J.-M. Guyau (A. Fouillée).
Tourgueneff (R. Candiani).
Alphonse Daudet (G. Toudouze).

Chaque vol. in-18 jésus, broché, **3** fr. **50**; relié toile, **4** fr.

J. Michelet (Ch. Seignobos, sous la direction de Mme Michelet).

Un vol. in-18 jésus, broché, **4** fr. ; relié toile, **4** fr. **50**

PAGES CHOISIES DES AUTEURS CONTEMPORAINS

René Bazin (D. Metterlé).
Paul Bourget (G. Toudouze).
Jules Claretie (Bonnemain).
Anatole France (G. Lanson).
E. et J. de Goncourt (G. Toudouze).
Pierre Loti (Bonnemain).
Hector Malot (Georges Meunier).
André Theuriet (Bonnemain).
Tolstoï (R. Candiani).
Émile Zola (Georges Meunier).

Chaque vol. in-18 jésus, broché, **3** fr. **50**; relié toile, **4** fr.

2791. — Paris. — Imprimerie Hemmerlé et Cie.

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

6 Jan'65 3H
REC'D LD
DEC 18'64-1 PM

Due end of FALL Quarter
subject to recall after
NOV 11'70 4 9
REC'D LD NOV 8'70-8PM 1 4

INTERLIBRARY LOAN
JUL 20 1977
UNIV. OF CALIF., BERK.

REC. CIR. AUG 30 '11
FEB 06 1991
OCT 02 1992
AUTO DISC CIRC AUG 03 '92
AUTO DISC NOV 15 '90

LD 21A-60m-4,'64
(E4555s10)476B
General Lib.
University of Cal.
Berkeley

REC'D LD
JUN 7 '62 M
MAY 13 '64
LD 21A-50m-4,'59
(A1724s10)476B
General Library
University of California
Berkeley

YB 02484
U.C. BERKELEY LIBRARIES
C008422925